salvatore battaglia

Tipul de erou homeric ● Romanul lui Ulise ● Reforma lui Vergiliu ● Căutarea personalității ● Apariția realismului ● Evaziunea și melancolia ● Literatura comportamentului ● Ideea de „curtean" ● Realitatea ca risc ● Eroii lui Plutarh ● Literatura iluziilor ● Locul romanului în ierarhia literară ● Sublimarea infimului ● Capcanele impresionismului ● Eroul diletant ● Repudierea romanului și suprarealismul ● Arta dezumanizată ● Personajul în căutarea unui autor ● Interpretul absent ● Modernul Odiseu ● Așa-zisul „antiroman" ● Enigma personajului și epica absenței ● Entificarea obiectelor ●

mitografia personajului

editura univers

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SALVATORE BATTAGLIA

MITOGRAFIA PERSONAJULUI

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SALVATORE BATTAGLIA

MITOGRAFIA DEL PERSONAGGIO

© Editore Liguori, Napoli, 1967

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate Editurii UNIVERS.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

dcu 19711 II 728

MITOGRÀFIA PERSONAJULUI

SALVATORE BATTAGLIA

705341
B.C.U. IAȘI

Traducere de ALEXANDRU GEORGE

București, 1976

Editura UNIVERS

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. 19-711
Biblioteca de limbi
și moderne
T. II 7287

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Prietenului Elio Chinol

PREFAŢĂ

Natura însăşi a unei cercetări asupra „personajului", prin intermediul experienţei literare, presupune ceva provizoriu şi de neîmplinit, pe care nici un tablou, chiar conceput într-o perspectivă articulată şi complexă, nu-l poate epuiza. Dar există episoade şi fenomene fără a căror menţionare nu s-ar putea realiza o perspectivă istorico-critică, chiar dacă alegerea modelelor şi a momentelor izolate s-a făcut mai dinainte. Aşadar, această primă ediţie a Mitografiei personajului *se mărturiseşte provizorie şi aspiră să se întregească într-o viitoare ediţie.*

Pentru moment, scopul nostru cel mai imperios e să oferim publicului studios lipsit de experienţă o serie de sugestii şi de indicaţii de natură să-l familiarizeze cu evenimentele literare şi problemele critice pe plan internaţional. Singura ambiţie a lucrării noastre e să stimuleze nişte contacte mai strînse cu critica italiană şi cu cea străină, pentru a verifica substanţa şi calitatea intereselor intelectuale şi ale metodelor exegetice coexistente în cultura actuală în Italia şi în afara ei.

Sperăm că tineri cititori, cărora li se adresează în primul rînd discursul nostru critic, vor putea afla în el idei şi teze de natură să le îndrume curiozitatea literară spre forme li-

terare şi experienţe morale de mai largă rezonanţă şi de mai mare anvergură, cu îndemnul de a interpreta şi însera în climatul cel mai general aspectele şi glasurile literaturii naţionale. Şi aceasta, bineînţeles nu atît pentru a stabili un bilanţ al debitului şi creditului, cît pentru a realiza printr-o cunoaştere de primă instanţă consensurile şi disonanţele tradiţiei literare italiene cu lumea şi viaţa altora. E tot atît de adevărat că atîta timp cît numele şi titlurile şi înseşi intenţiile critice rămîn în afara noastră, nu ne va fi posibil să pătrundem în esenţa istoriei reale ; dar, în orice caz, ele vor putea constitui oricînd un stimulent pentru a încerca o acţiune de recunoaştere mai directă şi mai conştientă.

BCUIAŞI CENTRAL UNIVERSITY

„Şi tu faci la fel,
şi tu duci pietre
furate din ruine
ca să înalţi zidurile clădirii".

MARIO LUZI[1]

[1] Mario Luzi, *Nel magma,* Milano, Garzanti, 1966, p. 23.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TIPUL DE EROU HOMERIC

1. O acțiune de recunoaștere a „personajului", care ar putea fi denumit mai bine cu termenul grecesc de „protagonist", e de natură să clarifice evoluția literară și să definească poziția artei și gîndirii în raport cu realitatea și cu destinul omenesc în decursul unei tradiții de veacuri : îndeosebi ca o conștiință pe care individul și-a format-o despre propria sa relație cu lumea, cu societatea, cu istoria.

Grație epopeii și, într-o formă mai acută, grație tragediei, literatura clasică ne autorizase să considerăm personajul un model exemplar. Iar poeticile din Antichitate, începînd cu aceea a lui Aristotel, postulau, la baza epicii narative și a reprezentării scenice, un erou capabil să galvanizeze acțiunea și experiența, și care se situează ca o paradigmă vie în centrul naturii și în inima destinului [1]. Și totuși nu-i e deloc ușor criticului modern să considere personajele *Iliadei* (eroul *Odiseii* fiind în bună măsură diferit de acestea) în integrala lor caracterizare. Omul homeric e încă un fenomen al naturii și un element al destinului. Legăturile dintre individ și lumea credințelor, a miturilor și misterelor religioase sînt active în cadrul destinului uman. Ritmul sufletesc al personajului homeric se conformează nu atît unei coerențe interioare,

[1] În *Poetica* lui Aristotel e arătat limpede acest schematism psihologic și moral : „cîtă vreme cei ce imită oameni în acțiune, iar aceștia sînt de felul lor virtuoși ori păcătoși (doar mai toate firile după aceste tipare se împart, deosebindu-se între ele fie prin răutate, fie prin virtute), personajele închipuite vor fi ori mai bune ca noi, ori mai rele, ori la fel cu noi (...) Homer, bunăoară, închipuie pe oameni mai buni..." (Citățile din traducerea efectuată de Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1934, p. 53). [În românește : Aristotel, *Poetica*, trad. D. M. Pippidi, Ed. Academiei, București, 1965, pp. 54—55. N. trad.] Acest caracter unilateral al psihologiei literare a clasicilor va constitui una dintre cele mai ușoare ținte ale atacurilor teoreticienilor romantici.

după criteriile omului de azi, cît unei perspective de forţe ce-l transcend şi totuşi îl cuprind şi-l dirijează prin intervenţii neaşteptate şi de multe ori imprevizibile [1].

Dar ajunşi aici, e important să facem acum o dublă constatare: mai întîi, că personajul homeric participă la viaţa multiplă a lumii create şi se simte în acelaşi timp într-o corespondenţă imediată cu realitatea metafizică; în al doilea rînd, că el întrupează totdeauna, adică ori de cîte ori acţionează, o „idee" sau o „schemă" a sufletului omenesc. Pe de altă parte, deşi principiul imitaţiei naturii, după estetica lui Aristotel, recunoaşte exigenţa concretului şi pare a solicita intenţii net realiste, totuşi anticii urmăreau mai mult ipostazierea verosimilului şi probabilului decît căutarea adevărului concret şi istoric (ceea ce presupune, cel puţin pentru moderni, un substrat de cronică istorică şi de empirism). Ei tindeau, cu alte cuvinte, să extragă din natura şi din realitatea deja mitizate fragmente exemplare. Coeziunea apărea într-un anume

[1] A se vedea ceea ce scrie în legătură cu aceasta Albin Lesky: „De problema conştiinţei personale se leagă strîns o alta: pînă la ce punct aceşti oameni luau hotărîri care le aparţineau lor şi de care erau răspunzători. Influenţa zeilor e atît de intim împletită în acţiunile omeneşti, intervenţiile lor sînt atît de numeroase, încît unii au încercat să nege personajelor homerice orice hotărîre proprie. În poemele lui Homer ar lipsi conştiinţa că hotărîrile ba chiar şi toate actele omeneşti în genere îşi au originea în omul însuşi: ceea ce face el ar fi o acţiune a zeilor. Oare omul e o simplă marionetă, pusă în mişcare de impulsul divin? Un astfel de mod de a judeca lucrurile ar însemna o răstălmăcire completă a structurii universului homeric. Cel care se întreabă dacă în acest univers oamenii acţionează din proprie voinţă şi angajîndu-şi propria răspundere sau dacă zeii trag sforile ca nişte păpuşari, introduce o distincţie cu totul străină acelei lumi. Voinţa omenească şi predispoziţia divină se întrepătrund total, sînt unite într-o conexiune atît de strînsă încît orice distincţie bazată pe considerente logice rupe în două unitatea acestei imagini a lumii... Cîrmuire divină şi voinţă umană, care izvorăşte totdeauna cu necesitate dinăuntrul acestor figuri, ne apar ca două sfere care se întregesc pe rînd, dar care pot şi să intre în coliziune. De obicei şi una, şi cealaltă participă la scurgerea întîmplărilor şi contribuie la rezultatul lor, într-un fel care nu admite izolarea uneia de cealaltă" (în *Storia della letteratura greca*, trad. de F. Codino, Milano, Il Saggiatore, 1962, I. pp. 99—100).

sens preconstituită și imanentă însăși noțiunii de „mimesis“ [1]. Pe de altă parte, și caracterul de universalitate, revendicat ca scop și reprezentare a artei, implică acest proces de transcendență și de entificare a realului : „A înfățișa universalul înseamnă a pune în seama unui personaj înzestrat cu o anumită fire vorbe și fapte cerute de aceasta, după legile verosimilului și ale necesarului : lucru către care și năzuiește poezia, în ciuda numelor individuale adăugate“. [2]

Dar cel care a arătat foarte exact valoarea paradigmatică pe care înșiși anticii o atribuiau „caracterelor“ lui Homer a fost Vico, în cartea a III-a a *Științei noi* :

„Astfel, ele au raportat la Ahile, personajul principal al *Iliadei*, toate însușirile curajului propriu vîrstei eroice precum și toate sentimentele și moravurile care derivă dintr-o asemenea fire, care sînt pline de resentimente, de trufii jignite, de mînii neîndurătoare și de violență, fiind proprii acelora care invocă, drept unic argument, forța ; și astfel

---

[1] Cei care au postulat valoarea de natură a artei clasice au fost preromanticii în frunte cu Friedrich Schiller în celebrul său studiu *Poezia genuină* („nativă“) *și poezia sentimentală* (1795). Aprecierile lui au continuat să circule pînă în zilele noastre. A se vedea, de exemplu, persistența lor într-o pagină a lui Gustave Lanson : „În cele din urmă nu există nimic în religia, morala, sau în oricare alt sector al civilizației antice care să-l îndemne pe poet să se îndepărteze de natură, să o falsifice, să o refacă pe un nou plan. Întrucît întreaga civilizație antică e, dintr-o necesitate intimă, inconștient naturalistă, ea nu are nevoie de școli sau de formule naturaliste în literatură“ (în eseul *La littérature et la science*, datînd din 1895 și publicată în volumul *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, editat de Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, pp. 97—127).

[2] Citățile din traducerea efectuată de Manara Valgimigli (op. cit., p. 82) [în românește trad. cit., pp. 60—61, N. trad.]. O confirmare a structurii episodice și subordonate a personajului în concepția estetică a Antichității poate fi dedusă din raportul postulat de Aristotel între caracterele eroilor și acțiunea care-i explică și-i justifică. În cadrul constituirii „elementelor“ dramei (dealtminteri, în conformitate cu epica) anticii acordau primul loc „fabulei“, care e „mimesis al unei acțiuni“, și numai în al doilea rînd puneau caracterele. Și de aceea „tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unei fapte și a vieții, iar fericirea și nefericirea decurg din fapte“ ; și deci „Se poate spune că subiectul e începutul și, oarecum, sufletul tragediei ; pe urmă vin caracterele“ (cf. și nota a doua a paragrafului 2).

le găsim strînse toate la un loc într-un pasaj din Horaţiu, acolo unde el ne descrie acest caracter. Aceleaşi popoare greceşti au legat de numele lui *Ulise,* personajul principal al *Odiseii,* toate însuşirile înţelepciunii proprii vîrstei eroice, adică obiceiurile care îl caracterizează pe omul isteţ, răbdător, ascuns, ipocrit, înşelător... [1]

„Caracterele" pe care le oferă poemele homerice au fost validate graţie tratatului lui Aristotel *Etica nicomahiană.* Antichitatea, Evul Mediu, Renaşterea, pînă la sfîrşitul veacului al XVIII-lea au apreciat sufletul şi morala umanităţii şi, prin aceasta, sufletul şi morala personajului, în conformitate cu acest text canonic, în care „virtuţile" şi „viciile" se situează într-o serie de paradigme cu valoare absolută şi uniformă. Dincolo de „caracter" această literatură urmărea „tipul" [2].

---

[1] Giambattista Vico, *Principiile unei ştiinţe noi cu privire la natura comună a naţiunilor,* trad. N. Façon, III, 4, p. 424, Ed. Univers, Buc., 1972 (N. trad.). A se vedea şi precizarea care urmează: „La ambele caractere, grecii au raportat acţiunile particulare potrivit fiecăruia din cele două genuri (...) Aceste două caractere, pe care o întreagă naţiune le formase, nu puteau fi închipuite decît în mod firesc uniforme (şi în această uniformitate, născută din simţul comun al unei întregi naţiuni, constă întreaga raţiune internă a legendei, adică frumuseţea şi graţia ei); şi întrucît ele erau închipuite de imaginaţii foarte puternice, nu puteau fi închipuite decît sublime" (citäm din ediţia îngrijită de Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, 1959, pp. 707—708) [trad. rom. cit., pp. 424—425, N. trad.].

[2] În cursul interpretării lui Vico se observă felul în care procesul de abstractizare ideală se extinde asupra însăşi personalităţii poetului. În *Ştiinţa nouă* pînă şi rapsodul numit Homer e o idee: „imaginea lui — scrie Antonino Pagliaro — e rezultanta trăsăturilor comune ale tuturor aezilor, adică a tuturor grecilor care au cîntat războiul troian în raport cu ura lui Ahile şi cu întoarecerea acasă a lui Ulise". Acelaşi Vico „rămîne uluit în faţa problemei speciale dacă poate recunoaşte în Homer un aed, ridicat la rangul de prototip al tuturor aezilor, sau un simbol abstract, care întrupează activitatea creatoare din care s-au născut cele două poeme" (*Omero e la poesia popolare in G. B. Vico,* în volumul său *Altri saggi di critica semantica,* Messina-Firenze, D'Anna, 1961, p. 466).

ROMANUL LUI ULISE

În ceea ce privește „romanul" și „eroul" său, schema *Odiseii* e mai eficace decît dispoziția *Iliadei* [1]. Dealtfel, și una, și cealaltă utilizează o formulă fără granițe precise [2]. Personajele și întîmplările s-ar putea înmulți fără nici un prejudiciu pentru structura generală [3]. Această perspectivă a operei

[1] Vico rezuma în termeni foarte categorici raportul dintre cele două poeme: „diferența de stil dintre ele este într-adevăr enormă" (ed. cit., p. 720) [trad. cit., p. 434. N. trad.]; și, mai exact: „Homer a compus *Iliada* în tinerețe, adică atunci cînd Grecia era tînără și cînd ea însăși ardea, prin urmare, de pasiunile cele mai sublime, cum sînt mîndria, mînia, dorința de răzbunare, dintre care nici una nu e compatibilă cu o purtare ascunsă sau prefăcută, și iubește dimpotrivă dăruirea de sine, generozitatea, de aceea Grecia l-a admirat pe Ahile, erou al forței; dar ajuns la bătrînețe, Homer a compus *Odiseea*, adică a compus-o atunci cînd Grecia însăși își domolise avînturile înlocuindu-le cu reflecția, mamă a prudenței, a spiritului atent și prevăzător; de aceea Grecia l-a admirat acum pe Ulise, erou al înțelepciunii. Ceea ce înseamnă că, în tinerețea lui Homer, popoarele Greciei, ale Greciei tinere, iubeau cruzimea, grosolănia, ferocitatea, mîndria, atrocitatea; în schimb, atunci cînd Homer era bătrîn, le plăcea luxul lui Alcinou, plăcerile oferite de Calipso, voluptatea lui Circe, cîntecele sirenelor, distracțiile pretendenților care nu se mulțumeau să încerce, dar treceau de-a dreptul la fapte și o împresurau pe casta Penelopa cu asiduitățile și atacurile lor." (ed. cit. pp. 729—730 [trad. cit. pp. 440—441. N. trad.].

[2] Valoarea „narativă" a genului epic (povestire și, în același timp, reprezentare) e susținută formal de *Poetica* lui Aristotel: „Metrul de care se slujește epopeea e uniform, iar forma narativă". În afară de aceasta, comparînd-o cu teatrul, îi proclamă posibilitatea ilimitată (în ceea ce privește acțiunea și episoadele): „Faptul că tragedia năzuiește să se petreacă, pe cît se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui, sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea n-are limită în timp, constituie și el o deosebire, măcar că la început o egală libertate domnea în una ca și în cealaltă". (Trad. Manara Valgimigli, op. cit., p. 67.) [În românește: trad. cit., p. 59. N. trad.]

[3] O calitate fundamentală a genului epic (îndeosebi a lui Homer) e identificată de Aristotel în sporirea episoadelor: „În epopee, în schimb, unde e vorba de o povestire, e cu putință să se înfățișeze multe din întîmplările petrecute în același timp; mulțumită lor, dacă sînt într-adevăr legate cu acțiunea principală, amploarea operei crește. Poema do-

antice a fost deja semnalată de primii romantici. În ale sale *Prelegeri asupra artei dramatice* (1808), August Wilhelm Schlegel, vrînd să deosebească structura epopeii şi aceea a tragediei, o compara pe prima cu continuitatea indefinită a basoreliefului şi pe cea de a doua cu relieful tridimensional al sculpturii [1].

Cu toate acestea, portretul lui Ulise are o desfăşurare epică. E un mare poliptic, ale cărui panouri sînt fiecare în parte complete şi juxtapuse unul lîngă celălalt [2]. Ulise învinge, graţie înţelepciunii, pe toţi oamenii şi e iubit de zei pentru că-i cinsteşte şi aduce sacrificii cultului lor; dar inteligenţa lui „multiformă" nu s-ar fi realizat fără nepotolita sete de a cunoaşte ţări noi şi popoare felurite. Chiar şi fiul său Telemah e îndemnat de Palas-Atena să întreprindă lungi călăto-

---

bîndeşte astfel o calitate care-i îngăduie să atingă măreţia, să varieze interesul ascultătorului, să se îmbogăţească cu episoade deosebite unele de altele" (trad. cit., Manara Valgimigli, p. 171) [trad. rom. cit., pp. 88—89, N. trad.].

[1] „În epopee totul e înfăţişat la o oarecare distanţă, ca trecut, şi de aceea ei i se potriveşte comparaţia cu basorelieful, în care figurile nu se desprind de pe fundal, nu dobîndesc un volum autonom ci sînt văzute aproape numai din profil, exact ca eroii lui Homer. Şi după cum *Iliada* nu are limite precise şi s-ar putea continua la infinit, tot astfel basorelieful e ca o povestire care s-ar putea extinde atît la dreapta cît şi la stînga. Şi de aceea anticii dedicau basorelieful, după cum spune A. W. Schlegel «imitărilor care se pot extinde la infinit, precum reprezentările dansului, a luptelor, a sacrificiilor, a procesiunilor». Dimpotrivă, grupul statuar desprins de fundal şi realizat tridimensional «tutto tondo», este cuprins în limitele sale, formează un bloc unitar şi omogen" (Salvatore Battaglia, *Introduzione al romanticismo italiano,* Napoli, Liguori, 1962, pp. 74—75).

[2] Pentru a înţelege concepţia pe care anticii o aveau despre acţiune şi despre intrigă, cărora le subordonau chiar şi „caracterele" eroilor care, în felul acesta, ajungeau să fie concepute în funcţie de evenimente şi de împrejurări, e util să parcurgem acest text din *Poetica* lui Aristotel: „Tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unei fapte şi a vieţii, iar fericirea şi nefericirea decurg din fapte, ţelul fiecărei vieţuiri fiind realizarea unei fapte şi nu a unei calităţi. Aşa se şi face că oamenii sînt într-un fel sau altul după caracterele lor, dar fericiţi sau nefericiţi după isprăvile fiecăruia. Aşa se şi face că cei ce săvîrşesc imitaţia n-o fac ca să întruchipeze caractere, ci îmbracă cutare sau cutare caracter ca să săvîrşească o faptă sau alta. Faptele şi subiectul se dovedesc a fi astfel rostul tragediei, iar rostul e mai însemnat ca toate" (trad. Manara Valgimigli, op. cit., pp. 70—71) [în româneşte, trad. cit., pp. 60—61. N. trad.].

rii pentru a-şi căuta tatăl, deoarece ele aduc putere şi renume. Pretendenţii Penelopei, care duc în Itaca o existenţă de trîndăvie şi de parazitism, nu sînt demni de „scumpa viaţă" pe care cerul o concede oamenilor întreprinzători. Adeseori omul îşi provoacă singur nenorocirile şi le atribuie apoi voinţei zeilor, numind destin propria sa neghiobie. Aceasta e în esenţă morala cuprinsă în romanul lui Ulise [1]. Şi curba experienţei sale se împlineşte în acest echilibru între peripeţii şi reflexie, între îndrăzneală şi prudenţă. Rătăcirile lui pe marea imensă sînt mereu coordonate de gîndul întoarcerii. Viaţa e făcută din trudă, fugi, peripeţii şi repatrieri. Iar zeii pedepsesc pe leneşi şi pe cei josnici şi pun piedici celor insolenţi ; dar, în cele din urmă, îi ajută pe cei generoşi, chiar dacă sînt neastîmpăraţi şi imprudenţi. Dealtfel, lor li se rezervă o „moarte dulce" şi senină". Ulise e eroul peregrinajului şi al întoarcerii [2]. El a înţeles că viaţa înseamnă cunoaştere, dar şi memorie şi respectarea propriei intimităţi, a sentimentelor originare, a casei strămoşeşti. E o sfidare pe terenul experienţei dar şi o căutare a dimensiunii interioare. Iar numeroasele încercări îl fac pe erou : ulterior, rapsodul îl slăveşte în cîntece care înfruntă timpul. Şi nu poetul născoceşte cîntecele, zice fiul lui Ulise, ci Zeus le acordă oamenilor, cui vrea el şi cînd vrea. Prin glasul care ştie să-i evoce pe eroi, poetul devine asemenea cu zeii care pătrund înţelesul lucrurilor [3].

---

[1] Valoarea morală a personajului constituie un punct fundamental al poeticii clasice. Să ne amintim de aserţiunea lui Aristotel : „Caracter, în schimb, este ceea ce vădeşte o atitudine sau scopurile pe care — ori de cîte ori situaţia nu-i limpede — eroul le urmăreşte sau le evită. N-au, prin urmare, caracter, cuvîntările în care nu-i de ajuns de lămurit încotro se îndreaptă sau de ce se fereşte vorbitorul" (trad. Manara Valgimigli, op. cit., p. 74). [Trad. rom. cit., p. 62. N. trad.]

[2] *Odiseea* e poemul întoarcerii, poezia lui „nostos" ; iar Ulise e cel mai vechi „erou" care a experimentat atît de îndelungat, pe atîtea mări şi în atîtea viziuni, „dureroasa dorinţă a întoarcerii" *(nostalgia)*.

[3] În *Poetica* lui Aristotel apare limpede rolul paradigmatic atribuit poeziei epice şi dramatice. În ultimă analiză, conceptul de universalitate a artei (în opoziţie cu particularismul istoriei) se rezolva într-o generalizare metaistorică a personajului (a se vedea citatul dat de noi la capitolul I, p. 13).

Romanul lui Ulise ne farmecă prin acest ritm în care se amestecă îndrăzneala şi pietatea, care alternează şi fundează interdependenţa eroului cu voinţa zeilor şi capriciul întîmplărilor. În cele din urmă, e imposibil să separăm acţiunea personală a indivizilor de intervenţiile neaşteptate ale cerului şi de meandrele de neprevăzut ale norocului.[1] Iar existenţa oamenilor devine un risc datorat predestinării şi inventivităţii, fatalităţii îndepărtate şi de necercetat, şi fulgerătoarei actualităţi. La jumătatea acţiunilor sale, Ulise acostează în valea întunecată a cimerilor pentru a evoca sufletele morţilor şi a-şi auzi prevestită soarta de către umbra mamei sale şi de către clarviziunea lui Tiresias. Dar viaţa continuă să fie un mister, chiar dacă ţi-o cunoşti de mai înainte. Şi romanul lui Ulise reprezintă, în definitiv, această sacralitate a existenţei, suspendată între conştiinţă şi incertitudine, între aşteptare şi spaimă, între adevăr şi aparenţă, la hotarul morţii şi al eternităţii.

3. Dante a propus un destin de tipul celui al lui Ulise, fără ca acesta să corespundă structurii sale morale originare. El l-a „romantizat". Ulisele lui Dante e trecut printr-o conştiinţă creştină, care se îndreaptă deja spre umanism şi spre Renaştere. Negîndu-i „întoarcerea" şi „moartea senină" acasă, el l-a smuls din făgaşul personajului homeric (şi, în fond, şi din aceea ce însuşi poetul condamna la chinurile infernului pentru fraudă). Ulise care înşeală buna-credinţă a duşmanilor săi şi Ulise care sfidează tainele cunoaşterii nu pot coexista în una şi aceeaşi persoană. Dar e tot atît de adevărat că lui Dante îi lipsea controlul unei lecturi directe a *Odiseii*. Eroul celui de al doilea poem homeric îi era cunoscut din nişte frag-

[1] Principiul acesta e limpede formulat în *Poetica* lui Aristotel: „Tragedia, iarăşi, nefiind simpla imitaţie a unei acţiuni întregi, ci a unor întîmplări în stare să stîrnească frica şi mila, acestea îşi vor vădi puterea de înrîurire mai mult şi mai mult atunci cînd se vor desfăşura împotriva aşteptării, dar decurgînd totuşi unele din altele. În felul acesta, minunarea ascultătorului va fi mai mare decît în faţa unor fapte petrecute de capul lor şi la întîmplare. Se ştie doar că, din faptele întîmplătoare, singure acelea ni se par minunate, cîte ne lasă impresia că s-ar fi petrecut cu socoteală (trad. Manara Valgimigli, op. cit., pp. 87—88). [Trad. rom. cit., p. 66. N. trad.]

mente sumare şi lipsite de continuitate, care puteau îngădui acestui poet să-l schematizeze. De fapt, Ulise din *Divina comedie* e foarte departe de atmosfera proprie eroului antic. Episodul dantesc constituie o uimitoare mărturie a felului în care un mit clasic poate să-şi intervertească adevăratele sensuri şi să semnifice altele, absolut noi. Soarta lui Ulise din *Divina comedie* reprezintă poate punctul cel mai înaintat şi cel mai delicat al umanismului dantesc. Această metamorfoză literară şi existenţială poate fi reţinută pentru a caracteriza diferenţa dintre două concepţii, cea antică şi cea modernă. Preromantismul german a reuşit să dezvolte o doctrină a artei greceşti şi a poeziei noi care s-ar putea aplica şi lui Ulise al lui Homer şi celui dantesc, ca respectivi exponenţi a două concepţii estetice distincte şi opuse. Confruntarea confirmă, chiar dacă în linii generale, apartenenţa personajului lui Homer la un tip de sensibilitate care, aşa cum voiau romanticii, se abandona cu încredere naturii şi se integra acesteia, în timp ce la Ulisele lui Dante apar deja puternic marcate detaşarea şi opoziţia omului faţă de realitatea obiectivă. Ştiinţă şi natură, cunoaştere şi credinţă nu se mai identifică, nu mai colaborează. În acest sens se poate spune că personajul lui Homer e un erou al vieţii, în timp ce personajul lui Dante e deja un erou intelectual, care se sacrifică din pasiunea de a şti, care-l transcende. Aventura *Odiseii* împacă pe om cu existenţa şi moartea, acţiunea evocată în cîntul al XXVI-lea al *Infernului* îl alienează şi îl nimiceşte.

4. Pentru sensibilitatea noastră, *Odiseea* apare ca o viguroasă dimensiune realistă proiectată într-o perspectivă legendară ; dar chiar şi pentru grecii antici, poemul lui Homer avea funcţia de a transpune istoria în religiozitatea mitului. „Descoperirea" adevăratului Homer de către Vico pătrunde profund în această perspectivă. Ideea că poemele homerice au constituit cea mai viguroasă mărturie a unei culturi arhaice, în care nu era încă posibil să se distingă ceea ce s-a întîmplat efectiv de ceea ce era închipuit, şi natura de invenţie, după cum afirma Vico în discursul său critic, a surprins unul dintre aspectele cele mai evidente ale acestei literaturi. Dar Vico a intuit că în *Iliada* şi în *Odiseea* fabula îşi pierduse mult

din caracterul ei primitiv originar, iar imaginaţia înclina spre soluţii improprii şi mai curînd empirice. Dacă o examinăm cu atenţie, în analiza lui Vico se poate urmări conştiinţa unei literaturi în faza de alterare faţă de prezumtiva transparenţă şi inocenţă originară [1]. Aceasta e, în parte, şi impresia pe care o face şi cititorilor moderni. Îndeosebi în *Odiseea*, unde lumea divină e fabuloasă, ea pare necontenit asaltată de micile dar violentele şi invadatoarele adevăruri cotidiene Ceea ce constituie farmecul şi modernitatea acestei poezii [2].

Apoi, ceea ce caracterizează *Odiseea* e raportul ce se instituie între scopurile narative ale poetului şi publicul căruia i se adresează. Poetul e o cale de transmitere a unei tradiţii şi a unor miracole, în care se amestecă umanul şi divinul. Cîntul său reprezintă transcrierea inspirată a unor întîmplări voite sau prevăzute de zei şi înfăptuite sau numai încercate de eroi. Dar ceea ce contează mai mult e conştiinţa vieţii pe

---

[1] Întreaga teorie estetică a lui Vico se bazează pe descoperirea adevăratului Homer. Natura poeziei şi legăturile ei cu lumea istoriei ca „mit" sînt raportate în concepţia lui Vico la perspectiva homerică: „Legendele, care, la naşterea lor, însemnau fapte normale şi potrivite raţiunii, ajung să ni se înfăţişeze la Homer cu totul schimbate şi deformate, astfel, după cum am văzut în capitolul despre *Înţelepciunea poetică*, prezentat mai sus, toate aceste legende au fost iniţial fapte cu adevărat întîmplate şi care încetul cu încetul s-au alterat şi s-au corupt, ajungînd în fine şi la Homer în această formă coruptă. De aceea, trebuie să-l aşezăm între poeţii celei de-a treia epoci a vîrstei eroice: aşadar, după prima epocă, aceea care a inventat aceste legende dîndu-le aparenţa unor povestiri adevărate, conform semnificaţiei celei mai proprii a cuvîntului μῦθος care la greci înseamnă «poveste adevărată»; şi după epoca a doua, cînd legendele au fost alterate şi denaturate; în epoca a treia, deci, a lui Homer, la care ele au ajuns denaturate" (ed. cit., pp. 706—707). [Trad. cit., p. 424. N. trad.]

[2] Dar, după părerea lui Vico, a oricărei poezii: „Prin hărnicie, omul poate dobîndi în orice activitate priceperea pe care natura nu i-a dat-o, dar lucrul acesta nu e cu putinţă în poezie unde acela care nu posedă din naştere înclinaţia necesară nu o poate obţine prin muncă — ştiut fiind că artele poetice şi artele critice pot să dea cultură spiritului, dar nu-l pot face mare. Delicateţea este într-adevăr o virtute mică, iar măreţia dispreţuieşte firesc tot ceea ce este mic; ba mai mult, aşa cum torentul puternic nu poate să nu ducă cu el ape tulburi şi să rostogolească pietre şi trunchiuri de copaci, tîrîte de violenţa cursului lui, tot aşa nu e cu putinţă să nu găseşti uneori la Homer lucruri spuse fără măreţie" (ed. cit., p. 713) [trad. cit., pp. 428—429. N. trad.].

care o transmite, și care e ceva sacru, pentru că zeii o supraveghează și o ajută, sau i se opun, dar mai ales pentru că e un dar acordat o singură dată omului : și e fericit și demn de faimă (grație glasului poetului-rapsod) acela care a știut să o trăiască prin cea mai intensă participare și a știut să se înalțe în sfera eroilor, și ei nemuritori ca și zeii [1]. Asemeni lui Ulise.

---

[1] Acest caracter epic al *Odiseii* asigură poemului funcția sa de „roman", în care realitatea dă naștere în însăși mișcarea ei necontenită experienței și eroilor. Însuși Vico observa această deosebire față de *Iliada* despre care Dionis Longinus spune că este o operă profund «dramatică», adică «reprezentativă», după cum *Odiseea* este profund «narativă» (ed. cit., p. 711) [trad. cit., p. 427. N. trad.]. În tratatul *Despre Sublim* se afirmă : „Tot din aceeași cauză, după părerea mea, *Iliada* fiind scrisă în timpul cînd spiritul său se afla în culmea puterii, toată această operă a căpătat un caracter dramatic și furtunos, iar *Odiseea*, în cea mai mare parte, unul narativ, care e tocmai acela al bătrîneții. Astfel, în Odiseea, am putea să-l comparăm pe Homer cu soarele la asfințit, care-și păstrează măreția, dar e fără putere". [Trad. cit., p. 38. N. trad.] Caracterizarea lui Pseudo-Longinus (care a trecut textual în textul și în aprecierea lui Vico) e de mare importanță, ca una care valorifică în modul cel mai hotărît realismul *Odiseii*, și prin aceasta structura ei de roman : „Într-adevăr, el nu mai păstrează aici un ton la fel cu acela din poemul despre Ilion, nici înălțimea de stil mereu susținută și fără căderi, nici aceeași mulțime de pasiuni ce se revarsă unele după altele, nici vioiciunea și vigoarea ca în discursurile care îndeamnă la fapte, nici bogăția de imagini luate din lumea lucrurilor adevărate, ci în *Odiseea*, totul reducîndu-se la basm și la povestirea unei rătăciri de necrezut, vedem că măreția scade, întocmai cum oceanul se retrage în sine și-și lasă țărmurile goale" [Trad. cit., pp. 38—39, N. trad..]. Dar pentru noi e mai important ceea ce adaugă același autor : „Dar și dintr-o a doua cauză mai pomenim aici de *Odiseea*, anume că, după cum știi, marii prozatori și poeți, atunci cînd nu-s zguduiți de clocotul pasiunilor, trec la blînde descrieri de caractere : ceea ce face Homer, cînd descrie viața din casa lui Odiseu, un fel de comedie de moravuri și caractere" (cap. al IX-lea al tratatului, cf. trad. Giuseppe Martano, Bari, Laterza, 1965, pp. 23—25) [în rom. trad. cit., pp. 39—40. N. trad.]. Această distincție între „pathos" și „ethos", ce caracterizează raportul între „epică" și „roman", pornește de la Aristotel care se folosea de ea pentru a defini caracterul tipic al *Iliadei* (patetic) și al *Odiseii* (etic). În *Poetica* sa, în legătură cu cele două poeme homerice, el scria că fiecare din poemele lui e în așa fel alcătuit încît *Iliada* ni se înfățișează simplă și patetică, iar *Odiseea* complexă (e doar plină de recunoașteri) și de caracter (cităm din trad. Manara Valmigli, Bari, Laterza, 1934, p. 170) [în rom. trad. cit., p. 88. N. trad.]. Unele urmări, la drept vorbind sterile, ale acestei idei pot fi depistate în următoarea judecată a lui De

5. O caracterizare a *Odiseii* în termeni moderni a fost formulată în literatura critică italiană, cu un veac înaintea romantismului. La începutul secolului al XVIII-lea, în acel amplu repertoriu de idei estetice care e *Raţiunea poetică* de Vincenzo Gravina, se putea citi :

„*Odiseea* ne face cunoscute prin întîmplările lui Ulise, şi prin purtarea lui prudentă, înţelepciunea personală deprinsă dintr-o îndelungată experienţă a lumii şi din cunoaşterea destinului, ale cărui vicisitudini, după cum adesea ne poartă pe culmile fericirii şi ne prăvălesc în adîncurile nenorocirilor, tot astfel din adîncul nefericirii ne ridică pe culmea fericirii : în aşa fel încît nu trebuie să trăim liniştiţi în prosperitate şi nici să nu disperăm cu totul în nenorocire, ci mai bine să ne înarmăm cu tărie, pentru a rezista, şi a fi gata pentru clipe mai bune. De aceea Ulise, bătut de vînturi, ameninţat de pericole, îndepărtat de patrie de atîtea furtuni, nu numai că nu-şi pierde curajul, dar îşi încordează tot mai mult puterile pentru a supravieţui nenorocirii şi a fi gata pentru schimbarea în favoarea sa : aşa cum i se întîmplă atunci cînd, după plecarea de la Calipso, scăpat de farmecele Circei, de ferocitatea lui Polifem, de cruzimea ciconilor, de seducţiile sirenelor şi de alte chinuri, a ajuns la sfîrşitul furtunii în ţara feacilor, unde, după ce şi-a recăpătat puterile în preajma Nausicăi, a fost primit de regele Alcinou, şi a fost îndrumat în mod fericit spre casă. Acolo trebuie să suporte o suferinţă şi mai mare, trebuie să-şi schimbe vestmintele şi înfăţişarea, pentru a putea urmări insolenţele pretendenţilor, pentru a vedea cum merg lucrurile acasă, credinţa dubioasă a slugilor, sîrguinţa fiului său şi constanţa soţiei, probitatea lui Eumeu, şi pentru a putea pregăti în tot acest timp răzbunare.

În Circe se relevă natura plăcerii. Cel care aleargă spre ea fără să fie călăuzit de înţelepciune şi de raţiune îşi schimbă felul de a fi şi mintea, devenind o brută: acolo tovarăşii lui Ulise, care n-au ştiut cum să se comporte în acele momente de fericire, s-au transformat în ani-

---

Sanctis : Nici un personaj nu e mai epic decît Ahile, tipul forţei fizice. În nişte vremuri mai civilizate şi mai spiritualizate, conceptul moral se substituie celui estetic. Atunci apar eroi ca pioşii Enea şi Goffredo, personaje reci şi lipsite de sublimitate" (în prelegerea ţinută la Zürich despre *Romanele cavalereşti* şi care datează din 1858—1859 ; cf. textul în vol. VII al ediţiei de *Opere* îngrijită de Nino Borsellino, Torino, Einaudi, 1965, p. 40). Chiar şi apropierea lui Enea al lui Vergiliu de Goffredo al lui Tasso trădează o judecată riscantă pe care De Sanctis o formula în această ocazie.

male; dimpotrivă, cel care e călăuzit de raţiune, ia din plăcere ceea ce e pur şi aruncă otrava, asemeni lui Ulise care, graţie ierbii «moly», pe care i-o dăduse Hermes, adică graţie înţelepciunii, petrece cu Circe; dar cum ea vrea să-l înşele, Ulise se înarmează cu judecată, izbutind s-o subjuge. În purtarea Penelopei, poetul a dezvăluit felul de a fi al femeii: deoarece a reprezentat-o pe Penelopa foarte castă şi foarte credincioasă soţului ei: cu toate acestea, nefiind sigură de faptul că Ulise a murit, ea nu vrea totuşi să renunţe la a avea un soţ retezînd pretendenţilor orice speranţă, ci îi lasă în aşteptare pînă-i va veni o ştire sigură cu privire la moartea sau la viaţa lui Ulise: în acest timp, ea îi lăsa pe pretendenţi să consume din bunurile lui, după cum se plînge de mai multe ori Telemah fiul ei, şi-i lăsa să se distreze petrecînd şi benchetuind chiar în casa lui Ulise. Şi deşi Antinous a fost de cîteva ori prea obraznic, ea se plîngea de aceasta de multe ori faţă de slugile ei şi se supăra pe el, dar în sufletul ei nu se îndurera de aceasta şi nici nu căuta vreun leac: căci atît de mare e în sufletul femeii plăcerea de a fi iubită, încît bucuros îngăduie orice neobrăzare, cînd îşi dă seama că aceasta e efectul frumuseţii ei: şi deşi are neplăceri din partea celor care-o înconjură, iar sufletul ei se îndreaptă spre altul, nu îndepărtează totuşi pe nici unul din jur, pentru că, deşi ea vrea să fie dorită şi cerută de unul singur, se bucură în acelaşi timp să fie dorită şi cerută de mai mulţi. De aici se nasc apoi rivalităţile, vicleniile şi măcelurile, cărora femeile ar fi putut să le pună pe loc capăt, dacă le-ar fi retezat nodul speranţelor.

În această poveste poetul nu a uitat să introducă concepţii de filozofie a naturii, cum e cazul acelui Proteus, figurat ca principiu universal al lucrurilor, şi cearta vînturilor între ele, în care a adunat toate cauzele furtunilor. Aceste locuri şi altele, observate de mine atît în *Odiseea* cît şi în *Iliada*, împreună cu artificiile vorbirii, m-am gîndit cîndva să le expun într-un tratat special, în conformitate cu diferitele principii ale lui Plutarh şi ale lui Eraclius Ponticus, căruia i se atribuie *Tratatul despre alegoria la Homer*, şi ale cărui poeme au fost considerate de antici oglinda vieţii omeneşti şi imaginea universului."[1]

[1] Citãm după ediţia apărută la Napoli: Vincenzo Gravina „jurisconsult", *della Ragion Poetica, libri due*, Napoli. Ed. Domenico Antonio Parrino, 1716 (cartea I, cap. XVI: *di Omero ed Esiodo*, pp. 71—82). A se vedea şi ediţia îngrijită de Giulio Natali, Lanciano, Carabba, fără an, cu bibliografie. Prima ediţie a lucrării *Della ragion poetica* a apărut la Roma în 1708, şi reeditarea ei s-a încheiat cu aceea îngrijită de Emiliani-Giudici, în 1857.

6. După părerea lui Gravina, Homer ajunsese repertoriul cel mai complet al realității omenești: un inventar al vieții și al destinului, care se desfășoară în experiențe și caractere de anvergură universală. Și, în spatele figurilor și al peripețiilor lui Ulise și al tovarășilor săi, precum și în întîlnirile și încercările lor și în curba destinului lor individual se reflecta infinita tramă a ființei. La distanță de atîtea veacuri, vetusta poezie homerică continua să-și transmită „exemplarele" de umanitate:

„În două povestiri — scrie Gravina — Homer vrea să descrie viața omenească. În *Iliada* a surprins treburile publice și viața politică; în *Odiseea* treburile casnice și viața personală: în prima a expus viața activă, în cealaltă viața contemplativă; în *Iliada* a zugrăvit războaiele și meșteșugul conducerii, în *Odiseea*, însușirile părinților, ale mamelor, ale fiilor și servilor, și preocupările legate de familie."

Și considerațiile lui Gravina în legătură cu instrumentul narativ realizat de poemele homerice precizează tehnica lor morală și evidențiază foarte oportun legăturile pe care vechea poezie le stabilea între lumea terestră și misterul universului și transcendenței:

„Această împletire de zei și de oameni, în afară de expresia misterioasă pe care o dă acestei doctrine, îl ajută în plus pe poet să dezlege și să înnoade intriga, să varieze comportările, să sporească și să înalțe lucrurile grație imaginii divinității, în așa fel încît dintr-un astfel de amestec se naște o armonie de inspirații și gînduri, pe cît de firească pe atît de utilă, și, mai departe, se naște credința minunată și plăcută a oamenilor".

Poate că Gravina a formulat constatarea cea mai corespunzătoare concepției homerice asupra omului și sensibilității etico-psihice cu privire la erou în rîndurile următoare:

„Cele mai mari dificultăți ale problemelor lumii terestre se dezbat în întregime în consiliile superioare din cer, între zeii împărțiți în facțiuni, unii partizani ai grecilor, alții ai troienilor. În aceste împletiri el dă o imagine a oricărei guvernări politice, dă o imagine a simpatiei și urii

principilor mai mari față de cei mai mici, supuși lor. Nu trebuie să-i reproșăm lui Homer că atribuie însușiri și pasiuni omenești zeilor, nu numai pentru că voind să facă să pătrundă în niște suflete grosolane o idee, era nevoie să le dea în aceeași proporție și inteligențe capabile să primească această idee, dar și pentru că acei zei, după cum credeau înțelepții, nu erau decît niște caractere, fiecăruia fiindu-i proprii doar niște atribute asemănătoare, iar toate aceste felurite atribute la un loc reprezentau diversele substanțe ale tuturor lucrurilor create precum și cauzele acestora, atît de ordin natural cît și moral."

Punînd într-o lumină justă mecanismul pasiunilor și sentimentelor, Gravina avea o idee destul de clară și de concretă despre felul paradigmatic în care Homer articula caracterele omenești și agenții acțiunii :

„În afara acestei corespondențe a întîmplărilor mărunte cu consiliile superioare, reprezentînd un lanț cu punctul de pornire într-un decret divin, Homer atribuie fiecărei acțiuni un zeu care o conduce, și îndreaptă sufletul celui care acționează spre punctul destinului său : deoarece el socotea că toate acțiunile noastre sînt determinate de ideile noastre, iar acestea sînt marcate de principii aflate în afara noastră. De asemenea el credea că oamenii, ca parte a universului, se află în întregul univers și nu au alt stăpîn al acțiunilor decît pe acela care din afara lor îi stimula pentru motive mai presus de oameni, concepute de poet sub numele de zei. Și deoarece atari motive, lucrînd înlăuntrul nostru, imprimă idei pe măsura zeilor, din care ulterior se naște varietatea de însușiri, de gînduri și obiceiuri, prin aceasta el atribuie fiecărei însușiri și fiecărei firi zeul său distinct pentru varietatea sentimentelor care se nasc în persoane distincte și sînt datorate unor cauze din afara acestora. Drept care pe libidinoși îi supune Afroditei, pe cei inteligenți Atenei, pe furioși lui Ares, și pe alții altor zei, potriviți fiecărei însușiri." [1]

Și cu toate acestea, e tot atît de adevărat că vicisitudinile lui Ulise conțin o semnificație tipic clasică, care cuprinde sentimentul vieții și marchează tehnica romanului de aven-

[1] Pentru o reevaluare a poziției critice a lui Gravina, a se vedea capitolul respectiv din *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante* (Napoli, Liguori, 1966).

turi[1]. Între războiul Troii şi rătăcirile pe Mediterana, eroul *Odiseii* îşi irosise aproape douăzeci de ani din existenţă, exact aceia care constituie vîrsta cea mai vitală. Pentru sensibilitatea noastră lui Ulise i s-ar potrivi mai curînd ultima acţiune pe care Dante îl face s-o retrăiască în infern, decît reîntoarcerea în Itaca, cu care se încheie poemul. Pentru cititorul modern (şi pentru un creştin) pare aproape imposibil ca după douăzeci de ani de lupte şi de peripeţii, „personajul" să se poată întoarce acasă şi să-şi reia existenţa de altădată, ca şi cum aventurile trăite ar constitui o simplă paranteză. Dar tocmai această imperturbabilitate, care azi poate da impresia unei existenţe imobile şi închise din punct de vedere spiritual, traducea valoarea cea mai autentică pe care anticii o atribuiau existenţei. În opoziţie cu ceea ce va resimţi conştiinţa creştină, care nu va putea concepe nici o clipă a existenţei fără ca să nu se producă o criză şi o metamorfoză înlăuntrul sufletului. Lui Dante îi va fi suficientă „viziunea" unei triple împărăţii în lumea de dincolo (cu un „pelerinaj" care nu durează mai mult de o săptămînă) pentru a se simţi un om complet nou. Pentru Cel-fără-nume din *Logodnicii* va fi suficientă o singură noapte pentru a-l face să sesizeze cea mai radicală palingeneză a fiinţei sale. Dimpotrivă, în experienţa lui Ulise se celebrează constanţa vieţii şi se exaltă continuitatea legăturii omului cu realitatea. Pentru oamenii din Antichitate era esenţial să menţină contactul cu lucrurile şi cu sentimentele şi să supravieţuiască încercărilor de multe ori neprevăzute ale norocului şi sorţii. Adevărul destinului creştin va fi constituit, dimpotrivă, din criza perpetuă, din progresul neîncetat al spiritului pe calea ascezei şi a eliberării.

7. Şi eroul *Odiseii* evoluează pe orbita morală care domină şi *Iliada;* dar, acum, episoadele se referă la un singur personaj şi concură la alcătuirea unei biografii cu o desfăşurare unitară. E probabil ca diversele aventuri ale lui Ulise să

[1] Naraţiunea *Odiseii* nu utilizează totdeauna reprezentarea directă. Cea mai mare parte a ei e repovestită de acelaşi erou care-şi asumă dublul rol de martor şi de interpret. Dar e vorba de expediente tehnice foarte subtile, de care-şi vor aminti unii prozatori moderni care au vrut să-i dea o replică.

fi circulat în cultura literară a lumii greceşti în stare rapsodică ; dar acum, înlănţuite în ritmul narativ al poemei homerice, constituiau o perspectivă inedită. Cu *Odiseea* se născuse romanul şi „personajul" său cu multe forme. Deşi articulaţiile narative apăreau poate elementare şi juxtapuse, tehnica realizată în *Odiseea* a rămas paradigmatică în literatura occidentală, se poate spune, pînă azi. Succesorii lui Ulise şi adepţii stilului său au continuat să ocupe vaste zone ale experienţei. Dar cititorii din Antichitate ai *Odiseii* găseau în ea mai mult, începînd cu acea atmosferă exotică şi fabuloasă, care a trezit curiozitatea pentru ţări şi obiceiuri necunoscute şi insolite, împreună cu un sentiment al vieţii mai intense, al unei vieţi misterioase, supusă fatalităţii.

REFORMA LUI VERGILIU

1. Cea mai mare inovație produsă în cadrul unei civilizații ajunse la maturitate și chiar la un grad înaintat de rafinament a fost realizată de Vergiliu prin *Eneida* sa. Va trebui să mai așteptăm secole întregi pînă să întîlnim un erou literar cu o structură atît de lineară și de complexă în același timp, ca aceea pe care Vergiliu a conferit-o eroului său. Poate e un caz rămas unic în istoria Occidentului. Unitatea biografică și poetică a lui Enea se datorează unui geniu narativ inegalabil. Personajul lui Vergiliu e primul care are o dimensiune universală. Faptul că destinul eroului nu s-a mai repetat cu amploarea pe care o are la Vergiliu semnifică încă o dată unicitatea experienței realizate de autorul *Eneidei.*

Călătoria lui Ulise e în cele din urmă o peregrinare plină de aventuri prin mările, insulele și porturile Mediteranei ; dimpotrivă, Enea își edifică în decursul itinerariului său o biografie etico-religioasă cu finalitate politico-universalistă. Întîlnirile lui Enea în cadrul geografic mediteranean nu mai au nimic din curiozitatea legendară (și, s-ar spune, turistică) din călătoriile lui Ulise. Raportul pe care *Eneida* îl stabilește cu realitatea se întemeiază în toate cazurile pe un fapt de conștiință. În sensul romanescului și al accidentalului, *Odiseea* e mai „roman" decît *Eneida,* căci are un ritm narativ mai pur. Dar e vorba de două dimensiuni distincte, implicînd tehnici deosebite. Lumea lui Vergiliu (și schema expozitivă a artei sale), în ciuda numeroaselor omologii literare cu Homer, se deosebește de acesta mai mult decît spațiul de timp dintre cei doi poeți. Narațiunea *Odiseii* se constituie din acumulări și digresiuni ; povestirea *Eneidei* se situează pe o linie evolutivă, ca un progres spiritual și istoric constant. *Odiseea* înregistrează multe „realități", una lîngă alta, *Eneida* realizează una singură, fără soluție de continuitate.

Se înțelege bine de ce foarte curînd exegeții creștini, începînd din secolul al IV-lea, au citit poemul lui Vergiliu într-o

perspectivă etică, ba chiar cu valoare de exemplu simbolic[1]. Încercările prin care trece Ulise rămîn distincte de el; dar ceea ce i se întîmplă lui Enea se rezolvă în interioritatea acestuia. S-ar putea admite, lăsînd deschisă problema disponibilităţii celor doi eroi, că Ulise întrupează omul biologic, iar Enea personifică fiinţa morală. Procesul acesta, pe care azi l-am numi existenţial, e o anticipaţie a unei psihologii a profunzimii, de factură senechiană şi creştină. În figura lui Enea se face simţită, fie şi în mod discret, o componentă stoică. De cealaltă parte, se înalţă monumentul ridicat de Lucreţiu. Cele două poeme, *Eneida* şi *Despre natura lucrurilor*, dau un sens dramatic întregului univers moral. Poate că nici o altă civilizaţie nu se poate lăuda cu două capodopere ca acelea ale lui Vergiliu şi Lucreţiu, care, aproape în acelaşi timp, epuizează două concepţii asupra existenţei şi istoriei diametral opuse. Sînt suficiente aceste două poeme pentru a face ca literatura latină să devină universală şi pentru a-i imprima unele elemente care anticipă mentalitatea modernă. Poate că simultaneitatea acestui fenomen literar n-a fost suficient luată în consideraţie pînă acum. Dar e neîndoios că în soluţiile lor opuse, destinul omului şi proiecţia realităţii capătă o conştiinţă etică şi o reprezentare lirică pe care cu greu le vom regăsi cu aceeaşi forţă în alte culturi.

2. Spre deosebire de Ulise care navighează în jurul ţărmului Mediteranei pentru a-şi încheia viaţa prin „revenirea" acasă, destinul lui Enea se naşte din distrugere, din fuga şi din exilul definitiv. Patria, zeii penaţi, sentimentele, el şi le duce cu sine spre necunoscut, dar avînd în minte ideea pămîntului făgăduinţei şi proiectul tainic de a întemeia o nouă patrie şi o nouă ordine. Uliseismul gratuit se vede depăşit. În povestea romanescă a *Odiseii*, lumea sfîrşeşte prin a rămîne intactă şi imobilă. În *Eneida*, dimpotrivă, destinul

[1] În afară de lucrarea clasică a lui Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, ediţie nouă sub îngrijirea lui Giorgio Pasquali, Florenţa, La Nuova Italia, 1937, în două volume (prima ediţie e din 1872, a doua, în forma definitivă, datează din 1895), trimit la capitolele despre *Teoria del poeta teologo* din lucrarea mea *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, (Napoli, Liguori, 1966).

se transformă în istorie şi în civilizaţie, şi acestea sînt conduse de ideea de progres şi de ideea de universalitate.

„Destinul" care apare în perspectivă providenţială, şi „pietatea" religioasă care devine intuiţie a lumii şi a istoriei îl aşează pe Enea pe acelaşi plan cu „personalitatea" creştină pe cale de a apare. Dacă ne gîndim la această prevestire, putem vedea în personajul lui Vergiliu pe cel mai evoluat reprezentant al Antichităţii. În comparaţie cu el, eroii literari care se vor succeda în cultura noastră de două ori milenară manifestă o existenţă redusă. Poate că azi recunoaştem mai greu lui Vergiliu acest primat în istoria personajului. Dar întregul Ev Mediu şi toată Renaşterea au fost de acord să împartă şi să-şi transmită această stimă. Chiar şi atunci cînd se vorbeşte de Vergiliu aşa cum îl vede Dante, nu se ţine seama de această situaţie obiectivă. Încă o dată, autorul *Divinei comedii* se dovedeşte un interpret de geniu. Dealtminteri, numai Dante, acel erou al călătoriei subpămîntene, putea aspira să sporească dimensiunile eroului lui Vergiliu la scară creştină şi ecumenică. Nu a mai existat ulterior cazul vreunui actor ca Enea, care să-şi depăşească vremea graţie unor trăsături de exemplaritate şi să se facă acceptat de epoci şi de culturi atît de depărtate. Ar fi de ajuns crearea lui pentru a asigura literaturii latine însemnele universalităţii. Eroul lui Vergiliu e exponentul unei civilizaţii, pe care totuşi o transcende în mare măsură. *Eneida* ne sugerează o viziune de nivel mai înalt, în comparaţie cu poemele homerice, chiar şi în raport cu interpretarea realităţii istorice şi morale. Valorile spirituale elaborate de poemul lui Vergiliu depăşesc mai mult comunul decît acelea realizate de marea epică greacă [1]:

---

[1] A se vedea ceea ce scrie T. S. Eliot în eseul său *Vergiliu şi creştinismul*: „Roma din epoca imperiului era grosolană şi brutală cu prisosinţă; în unele privinţe era mai puţin civilizată decît Atena lui Pericle. Romani aveau mai puţine aptitudini pentru artă, filozofie şi speculaţie ştiinţifică decît atenienii; chiar şi limba lor se plia mai greu formelor poeziei şi gîndirii abstracte. Dar în opera sa, Vergiliu a făcut civilizaţia romană mai bună decît era în realitate. Sensibilitatea sa era mai aproape de creştinism decît a oricărui poet latin sau grec... Nu putem compara civilizaţia oglindită de Homer cu civilizaţia romană rafinată din sensibilitatea lui Vergiliu." Şi mai apoi: „Dacă ne referim la substanţă, Enea e antiteza atît a lui Ahile cît şi a lui Odiseu. În măsura în care e

bineînțeles, dacă lăsăm deoparte valoarea artistică deosebită, în raport cu care, dealtfel, Homer și Vergiliu sfîrșesc prin a apărea incomparabili, cum se întîmplă cu toate marile personalități poetice. E pentru prima oară că un organism mitico-literar își asumă rolul unei misiuni istorice și se ipostaziază în străbun al unei tradiții de mai multe secole. Enea mută bazele destinului unei civilizații din Orient în Occident. Dar cel mai surprinzător e faptul că în alcătuirea spirituală a lui Enea antinomia dintre om și destin, dintre istorie și imprevizibilul semn al divinității se vede depășită și împăcată. Eroul lui Vergiliu poartă înăuntrul său conștiința providențială, iar în religiozitatea sa experimentează intențiile eterne. Pentru prima oară biografia unui muritor realizează în interiorul destinului propriu o parabolă care-l depășește și-l proiectează în spațiul secolelor.

---

eroic, e eroic ca un prototip al Fugarului, al omului care fuge dintr-o cetate și dintr-o comunitate distrusă, ai cărei puțini supraviețuitori, cu excepția grupului său, sfîrșesc ca sclavi ai grecilor. Lui nu aveau să i se întîmple, ca lui Ulise, aventuri stranii și fascinante și întîlniri întîmplătoare de dragoste care să nu lase nici o urmă în sufletul acelui rătăcitor. În sfîrșit, nu avea să se întoarcă la căminul său scump pentru a-și regăsi fiul, cîinele, servii, așteptat de o soție exemplară. Parabola lui Enea se termină cu un nou început; și întreaga lui peregrinare se va realiza în folosul generațiilor viitoare". Și, mai explicit: „Enea e în mod eminent *un om al destinului*, deoarece de el depinde viitorul Occidentului. E vorba de o opțiune care nu poate fi explicată; e o sarcină, o răspundere mai curînd decît un motiv de glorie personală". (În vol. *Sulla poesia e sui poeti*, trad. de Alfredo Giuliano, Milano, Bompiani, 1960, p. 137 și 141; eseul asupra lui Vergiliu datează din 1951).

„PERSOANA" MEDIEVALĂ

1. Dar în perspectiva creştin-medievală tipizării literaturii păgîne îi va face loc un tip de persoană spirituală infinit mai complexă. Personajul nu mai e atît un erou cît mai curînd un martor care integrează necontenit realitatea înăuntrul conştiinţei sale, în timp ce în aspectele naturii şi ale istoriei încearcă să prevestească incognoscibilul. În perspectiva medievală, orice personaj cu adevărat autentic creştin e totdeauna un document al credinţei şi tinde să se preschimbe într-un simbol, într-o alegorie vie. Orice om e o mostră şi o experienţă de introspecţie, după modelul metodei augustiniene a *Confesiunilor*. Exact cum se întîmplă şi cu Dante în *Viaţa nouă* şi în *Divina comedie*. Din acest punct de vedere, metamorfoza suferită de personalitatea creştină în raport cu eroul clasic e incomparabilă. În civilizaţia medievală, nimeni nu se poate sustrage destinului universal. Indiferent cît de individualizat ar fi un om, el va fi mereu un fragment al omenirii, o imagine a lumii create. Şi cu toate acestea, orice personaj poate aspira la rolul de actor principal fără a se simţi desăvîrşit şi nici sigur că are o esenţă interioară integrală. În cultura Evului Mediu tîrziu, adică în pragul apariţiei lui Dante, reflecţiile asupra omului au ajuns să postuleze valoarea microcosmosului, dar mereu ca un reflex al macrocosmosului. Omul medieval e un grăunte de nisip azvîrlit în vasta mare a existenţei: şi totuşi graniţele acestei lumi nu izbutesc să-i cuprindă sufletul de origină cerească şi cu un destin universal. Acesta e înţelesul cel mai profund al structurii spirituale a poemului dantesc.

Poate că în poemele Mariei de France e reprezentată pentru prima oară într-o limbă nouă şi cu o absolută transparenţă morală şi lirică situaţia omului medieval, care-şi realizează un destin providenţial în formele laice ale iubirii şi aventurii, ale căror rădăcini existenţiale se dovedesc pătrunse încă de misterul religios şi de sugestia mitică. Eroii marii poete franceze răsar dintr-o atmosferă de tainică intimitate pe care infinite

corespondențe o leagă în secret cu natura și cu realitatea. Întîmplările vieții lor, neprevăzute și bruște, se dovedesc în cele din urmă pregătite printr-o gestație îndelungată, maturizată încet în conștiință, ca o asiduă alternativă de elemente necunoscute și de revelații. Pentru Marie de France existența oamenilor e făcută din fermenți interiori, pe cît de misterioși pe atît de primordiali și care descind din izvoare ascunse și profunde, de acolo unde realitatea se amestecă cu fabula, iar întîmplarea poartă însemnele miracolului. Poate că nici o altă operă medievală nu reușește să ofere imaginea lirică a esenței spirituale a omului deopotrivă creștin și laic, actual și în același timp antic și fabulos, ca poemele Mariei de France, care la jumătatea secolului al XII-lea par izvorîte dintr-o imaginație virginală [1].

Dar cea mai tipică curbă existențială a experienței medievale e trasată în marile sale romane de Chrétien de Troyes, contemporanul ei. Deși temele și interesele lui reflectă o societate care în conștiința unui Dante și cu atît mai mult a lui Petrarca va apărea străină, ba poate chiar arheologică, metoda evoluției spirituale experimentată de eroii lui va rămîne totuși o schemă valabilă pentru încă cîteva secole. Pînă la Cervantes, putem spune. Marele scriitor francez din veacul al XII-lea edifică de la un roman la altul, cu o extremă coerență, itinerariul personajului spiritual care, în imaginile opuse ale lumii și pe căile pline de primejdii ale vieții, își păstrează intactă și neepuizată moștenirea tainică și de sorginte metafizică ce-l face să participe, din ce în ce mai conștient la propriul său destin mistic și ceresc. E o poziție, îndeosebi în direcția ei ascensională, destul de asemănătoare cu aceea pe care Dante o va experimenta un secol și jumătate mai tîrziu în traiectoria care duce de la *Viața nouă* la *Divina comedie*. Numai că în romanele lui Chrétien, realitatea sentimentală e prinsă în curentul nemărginit al invenției, în timp ce poemul lui Dante e riguros controlat prin filtrul raționalității și

[1] Pentru o expunere mai largă, îmi îngădui să trimit pe cititor la introducerea mea la Marie de France (Salvatore Battaglia, *I lais di Maria di Francia*, text, versiune și introducere, Napoli, Morano, 1948, și la capitolul respectiv din volumul meu *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 309—389).

readus la stilul rigid al moralistului și teologului. Dar amîndoi poeții concep personalitatea umană ca o perpetuă elaborare a conștiinței, în cuprinsul căreia se oglindesc pe rînd împrejurările de minimă importanță și întîmplările supreme, cronica societății și istoria universală. Tipul de erou creștin-medieval (de la sfîntul Augustin la Dante) e îndreptat în principal, dacă nu exclusiv, spre formarea omului „interior", care se edifică printr-un proces asiduu și inepuizabil, durînd toată existența și parcurgînd căile încurcate ale vieții și ale lumii, ale cărei semne și simboluri, apeluri și repudieri le elaborează și le integrează înăuntrul conștiinței. Din „exterioritate", „persoana" creștină și medievală (atît augustiniană cît și dantescă) își construiește învelișul propriei sale „interiorități", în care sufletul-fluture își hrănește crisalida care va căpăta aripi și va încerca să zboare :

au nu vedeți că sîntem viermi meniți
a ne preface-n fluturi ce-au să zboare
fără-apărare spre Județ ? [1]

Atît pentru scriitorul francez cît și pentru Dante, destinul personajului se realizează în intuirea progresivă a transcendenței în natură și în realitate. Adevărul „existențial" care-i apropie pe acești creatori de mituri lirice — trubadurii provensali, Marie de France, Chrétien de Troyes și Dante, pînă la Francesco Petrarca — e faptul că din poezia lor se naște necontenit problema situației omului în lume, problema prezenței individuale în urzeala realității și a istoriei : în ultima analiză, problema scopurilor ultime ale vieții. De aceea, cu ei începe literatura modernă ca o serie de căutări și de soluții ce pun la încercare pe eternul erou al existenței : cînd pentru a-l exalta, cînd pentru a-l umili, făcînd din el ba un beneficiar al sorții și al succesului, ba o victimă sau un simplu figurant în marele teatru al lumii.

---

[1] *Purgatoriul,* X, 124—126 [trad. Eta Boeriu. în : Dante, *Divina comedie,* E.L.U., Buc., 1965, pp. 245—246. N. trad.].

MORALITATE ŞI TEHNICĂ

1. Irupţia realului pe scena literaturii, şi care pe bună dreptate trebuie atribuită *Decameronului*, s-a efectuat într-o formă destul de amplă cu *Divina comedie*[1]. Numai că în imaginile şi glasurile realităţii, Dante continua să restaureze perspectiva trancendenţei. Pe această dimensiune, cu toată schimbarea foarte profundă operată în cadrul experienţei creştine, *Divina comedie* se corelează încă de *Eneida*. Şi dacă ne referim la modalităţile structurii celei mai generale, ba chiar la fundalul ideal şi metafizic, şi „călătoria" lui Dante se proiectează ca o revelaţie a lumii şi a istoriei : şi, asemeni periplului revelator al lui Enea, ca o palingeneză a existenţei şi ca o reîntemeeire a civilizaţiei. Persistenţa cu care tratatele din secolul al XVI-lea italian obişnuiau să readucă *Divina comedie* pe acelaşi făgaş cu *Eneida* şi cu poemele homerice, îndeosebi cu *Odiseea*, nu e chiar aşa de ipotetică şi de schematică pe cît ar părea la prima vedere. Adevărul e că atît Ulise cît şi Enea, iar acum Dante, stabilesc un raport „total" cu realitatea, pentru care fapt se configurează de fiecare dată o viziune a lumii legată de singura sferă de civilizaţie al cărei interpret se făcea fiecare dintre respectivii autori. Dar tehnica narativă continuă a se dovedi în liniile cele mai importante asemănătoare. O investigaţie în acest sens ar fi tot atît de definitorie. Modurile în care o literatură

[1] Impresia de „actualitate" pe care o pot da unele episoade din poemul lui Dante, oricît de deformată şi de forţată ar fi ea în vederea compromiterii scriitorului, apare şi într-o judecată vulgară formulată de Lamartine (în al său *Cours familier de littérature*, început în 1856), pentru care *Divina comedie* nu era decît o „cronică rimată a pieţii Vechii Signorii din Florenţa". De Sanctis s-a considerat grav insultat văzînd poemul lui Dante redus la rolul unei „gazete florentine" (în recenzia sa din 1857 ; cf. volumul VII de *Opere*, îngrijite de Nino Borselino, Torino, Einaudi, 1965, cu titlul *Verso il realismo*, p. 268) ; dar aceasta constituie oricum un aspect contingent şi empiric (aproape anecdotic), revelînd sensibilitatea proprie a lui Dante din care şi-a luat avînt fantezia poetului.

determinată istoric îşi soluţionează mijloacele tehnicii sale sînt într-un anume sens tot atît de caracteristice pentru aprecierea critică a concepţiilor ideale, care în mod necesar transferă reflecţia literară în domeniul conţinutului. Mai mult decît universul moral (despărţit de distanţa de secole care se află între *Odiseea* şi *Eneida* şi *Divina comedie*), pentru o lucrare pur literară pot fi mai potrivite valorile structurale ale povestirii: evocarea, timpul, spaţiul, ritmul narativ. Bineînţeles că în ciuda imenselor diferenţe pe plan etic dintre cele trei opere, un discurs critic cu privire la specifica lor structură tehnică e oricînd posibil şi poate da rezultate concrete [1].

Desigur că şi noţiunea de tehnică va trebui luată în sensul ei cel mai intrinsec. Chiar şi în cazul că modalităţile ei sînt analoage, cel puţin episodic, ceea ce deosebeşte profund *Odiseea*, *Eneida* şi *Divina comedie* e un principiu interior, formal, structural. Nu numai că cei trei eroi (Ulise, Enea şi pelegrinul dantesc) se definesc fiecare în esenţa sa proprie, dar şi „figuranţii", care din cînd în cînd primesc rolul de „actori secundari", denunţă sensibilităţi expresive incomparabile una cu alta. O comparaţie, de pildă, între Nausicaa, Didona şi Beatrice ar putea oferi elemente foarte probante în acest sens. Dacă lăsăm deoparte situaţia felurită a celor trei apariţii feminine, ceea ce constituie singularitatea fiecăreia dintre ele e dimensiunea formală a reprezentării lor respective. Cei trei poeţi se folosesc de „raporturi" complet distincte. „Vizualitatea" proprie lui Homer nu mai e o componentă a artei lui Vergiliu, care înlocuieşte „spectacolul" cu interiorizarea pa-

[1] În ciuda obiecţiilor pe care estetica idealistă şi croceană le-ar putea pe bună dreptate adresa unei critici care urmăreşte să coreleze fenomenele literare şi artistice într-o diagramă progresivă unică (spre infinit, bineînţeles), rămîn încă valabile metodele adoptate de Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin* (trad. din limba germană de Jean Brejoux, Paris, Presses Universitaires, 1956 [în româneşte: *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, trad. Adolf Armbruster, Ed. Univers, Buc., 1970. N. trad.] şi Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (trad. din limba germană de Alberto Romagnoli şi Hans Hinterhäuses, cu un eseu introductiv de Aurelio Roncaglia, Torino, Einaudi, 1956). [În româneşte: *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*, trad. I. Negoiţescu, E.L.U., Bucureşti, 1967. N. trad.]

sională şi cu conflictul sentimentelor, în timp ce Beatrice a lui Dante e fluentă şi se dizolvă într-un simbol prin intermediul căruia realul aspiră necontenit să-şi afle o confirmare în ideea de suprasensibil, iar aparenţa se răscumpără în intuiţia adevărului metafizic.

2. S-ar putea fixa sensibilitatea evocatoare a lui Dante şi a lui Boccaccio în două modalităţi diferite şi opuse. Episoadele şi personajele *Divinei comedii*, chiar şi acelea care provin din izvoare contemporane şi reale, tind să se situeze într-o constantă „exemplaritate", care le apropie de „mit", mai ales graţie destinului lor „structural", de natură să le reprezinte dincolo de viaţă, ca o eternă soluţie a lor însele [1]. Şi, invers, în *Decameron* chiar şi „mitul" sau „exemplul" (de derivaţie livrească şi tradiţională, şi, prin aceasta, ajuns la Boccaccio în forme sclerozate) se rezolvă în capacitatea realului de a fi cunoscut, e restituit ritmului imprevizibil al realităţii, redevine o naştere în act : fenomen provocat de o convergenţă între individualism şi societate.

Problema nu poate fi redusă la un sentiment de mai mare sau mai mică încărcătură realistă, cum ar rezulta dintr-o comparaţie între cei doi mari scriitori. De Sanctis făcea observaţia că însăşi vastitatea orizontului intelectual dantesc poate deveni o limită pentru realismul şi pentru conştiinţa lui isto-

[1] Pentru aceste probleme, a se vedea : Salvatore Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1966. Dar ceea ce este important de lămurit e că felul în care sînt dispuşi eroii *Divinei comedii* nu implică prin sine o prejudiciere a reprezentării lor lirice şi cu atît mai puţin o limitare a vitalităţii lor. Condiţia eroilor danteşti corespunde şi ea unei intuiţii specifice a vieţii şi a realului, care îşi putea găsi locul într-o conştiinţă creştin-medievală. Să insistăm asupra acestui concept şi pentru a nu urma opinia care s-a schiţat în mintea lui De Sanctis şi care s-a născut totuşi dintr-o distincţie legitimă : „*Divina comedie* e o masă de indivizi care nu-şi au nici măcar o viaţă a lor întreagă, care nu sînt înfăţişaţi acţionînd, gîndind, simţind, ci care apar numai pentru a fi judecaţi" ; şi, mai apoi : „În ea lipseşte trama acţiunilor individului. Acestea sînt limitele conţinutului dantesc... Nereprezentînd acţiunile, Dante nu a reprezentat nici măcar sentimentele şi opiniile ; el le scoate în relief nu atunci cînd îl împing sau îl reţin pe om de la acţiune, ci cînd sînt judecate de cel condamnat sau de spectator" (în lecţiile ţinute la Zürich, 1858—1859 ; în volumul VII de *Opere*, ed. cit., a lui Nino Borsellino, pp. 26—27).

rico-socială. El credea că în *Divina comedie* lipseşte „o societate vie şi activă", aşa cum e reprezentată ea în *Decameron* [1]. Constatarea aceasta, care în linii mari e verosimilă, nu e totuşi demnă de luat în seamă întrucît „societatea" (care în mare măsură e cea contemporană) în determinările ei istorice şi sociale apare în întregime cuprinsă şi celebrată de poezia dantescă : numai că dimensiunea ei nu e absolută sau exclusivă (cum va apare în nuvelele lui Boccaccio), ci se condiţionează şi se reportează necontenit la criteriul metafizic care constituie adevărata esenţă dantescă [2].

3. Şi totuşi e tot atît de adevărat că Dante se propune ca protagonist propriu-zis [3], dar şi ca mediator. El dă un caracter individual şi înfăţişează în călătoria sa experienţa tuturor oamenilor, o experienţă care deşi rămîne unică şi specifică fiecăruia, desăvîrşeşte conştiinţa eroului itinerant (care de fiecare dată e spectator şi osîndit) şi contribuie la ridicarea unicului şi diversului edificiu al persoanei creştine. Medierea lui Dante e la rîndul ei obiectivată într-o serie de personaje exemplare ; fiecare dintre acestea a experimentat pe socoteala şi pe pielea sa un episod sau o schemă a vieţii, iar acum ne oferă mărturia sa perpetuă, ca o oglindă a integrării celorlalte. Prin intermediul prezenţei sale mediatoare, Dante îi reflectă şi îi în-

[1] Să citäm mai pe larg pasajul din De Sanctis : „Dante, se afirmă, a îmbrăţişat un conţinut universal, în care toate aspectele Evului Mediu îşi găsesc expresia, în care e cuprinsă întreaga Antichitate. Acest orizont, atît de vast în aparenţă, îşi are limitele lui. Desigur, toate faptele, aproape toate forţele antice şi medievale îşi găsesc un loc în *Divina comedie*, dar în ea nu se află societatea antică, nici cea a Evului Mediu. Indivizii există în mod izolat. Nu sînt dispuşi într-o ordine conformă cu rangul social, cu ierarhia, cu obîrşia, cu averea, cu titlul, ci numai conformă cu sufletul. Francesca da Rimini e pusă alături de Semiramida care a trăit cu două mii de ani înaintea ei şi la două mii de leghe depărtare. Lipsesc coloritul social, o societate vie şi activă" (în vol. cit., sub îngrijirea lui N. Borsellino, p. 26).

[2] Pentru o dezvoltare a acestor judecăţi critice, a se vedea : Salvatore Battaglia, *Le epoche della letteratura italiana. I. Medioevo-Umanesimo-Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1965.

[3] A se vedea în legătură cu aceasta eseul lui Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta della „Commedia"*, în volumul *Secoli vari ('300—'400—'500)*, sub îngrijirea „Catedrei libere de istorie şi cultură florentină" (Florenţa, Sansoni, 1958, pp. 23—48).

cearcă formele şi odată cu ele destinul. Întîlnirile lui constituie imensa tramă a realităţii morale, dar fiecare dintre ei e un „microcosmos" închis şi ireversibil, în care se desfăşoară dialectica imposibil de eliminat a binelui şi răului în toată gama infinitelor sale posibilităţi şi soluţii. Fără progresiva soluţionare şi integrare pe care o primesc în conştiinţa copărtaşe a lui Dante, toate aceste experienţe şi individualităţi ar rămîne fără posibilităţi de comunicare şi necomunicate. În operaţia de reelaborare morală efectuată de interioritatea lui Dante, diversele personaje ale *Divinei comedii* se unifică într-o perspectivă comună şi unitară, ca tot atîtea piese ale aceluiaşi mozaic. Dante se deosebeşte de ele, şi fiecare dintre acestea se deosebeşte de celelalte, întrucît persoana în sens creştin e absolut individuală şi cu nepătinţă de transferat ; dar de fiecare dată, se observă un proces de identitate : atît în măsura omenescului care-i face părtaşi la aceeaşi parabolă, cît şi în perspectiva transcendenţei care îi mîntuie.

Dacă luăm ca punct de plecare medierea lui Dante sau poziţia eroilor săi luaţi în parte, experienţa vieţii ne apare cînd imobilă, cînd schimbătoare, cînd reală, cînd de ordin metafizic, cînd empirică, cînd teleologică. Acest raport constituie ceva nou, cel puţin în privinţa artei. Din acest punct de vedere, structura intuită de Dante e surprinzător de modernă. Exemplele lui sînt în acelaşi timp oameni vii şi morţi, nişte apariţii instantanee şi veşnice : aparţin cronicii şi în acelaşi timp se dispun într-o serie de modele. Această corelaţie e medievală şi în acelaşi timp modernă. Numai o sensibilitate ca aceea a lui Dante putea intui această dublă perspectivă. Medierea realizată de Dante se bazează pe acest tip de structură internă. E de necrezut cît de mult a putut să insiste critica asupra distincţiei dintre poezie şi structură, cînd. în cazul *Divinei comedii,* prima e condiţionată şi definită de cea din urmă. Dispoziţia structurală a poemului dantesc e un act creator complex, ba chiar circular. Din clipa în care Dante a intuit aceste relaţii, se poate afirma că soluţiile poeziei au fost deja propuse [1].

[1] A se vedea eseul plin de sugestii al lui Erich Auerbach, *Figura* (în „Archivum Romanicum", XXII, 1939, pp. 436—489, ulterior în volumul său *Studi su Dante,* în traducerea din limba germană de M. L.

4. După sfîntul Augustin din *Confesiuni,* lui Dante îi datorăm conceptul mai modern al unei biografii a individului în înţeles spiritual. Comparaţia dintre cei doi se susţine în mod exclusiv pe această direcţie a interiorităţii ; dar, bineînţeles, cele două experienţe sînt imposibil de comparat. Rămîne stabilit, în ambele cazuri, principiul omului interior şi căutarea tenace care se poate observa în adîncurile conştiinţei, Dante aspirînd să refacă drumul cel mai intrinsec şi mai esenţial al persoanei umane, ce trebuia să-i aducă mîntuirea pentru sine şi pentru orice altă fiinţă vie. Lăsînd deoparte calităţile specifice geniului celor doi, curba pe care Dante şi-o propune, şi în cea mai mare parte o experimentează personal, apare poate mai generală decît cea trăită de sfîntul Augustin, dar fără îndoială mai exemplară, cel puţin în intenţie. În *Confesiunile* augustiniene se poate depista o atmosferă hagiografică, unică în sine şi imposibil de repetat. Dimpotrivă, concepţia lui Dante se referă la omul creştin, la oricare om care vrea să nu trăiască zadarnic ci să-şi dobîndească mîntuirea pe calea existenţei, în contact cu viaţa cetăţii terestre, ca o conştiinţă care e, ce-i drept, individuală, dar care ştie şi elaborează un rol ecumenic, destinul tuturor oamenilor. Faţă de dramatica intimitate care clocoteşte în *Confesiunile* sfîntului Augustin, e probabil ca poziţia emblematică adoptată de Dante (de la *Viaţa nouă* la *Divina comedie*) să apară mai curînd idealizantă şi schematizată. Dar e tot atît de adevărat că în procesul de interogaţie la care se supune pe sine, el urmărea să cuprindă întreaga omenire în destinul ei efectiv. Putem admite că sfîntul Augustin a urmărit să dobîndească sfinţenia, în timp ce Dante intenţiona să scruteze înseşi cauzele vieţii. Omul pe care-l investiga el trebuia să rămînă în arena existenţei, neputînd fi conceput în afara realităţii. Această totalitate a experienţei omeneşti şi terestre, chiar situată în perspectiva divinului şi a eternului, constituie cea mai genială originalitate a poeziei dantesti : şi, în acelaşi timp, lecţia sa cea mai durabilă.

De Pieri Bonino şi din limba engleză de D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 176—226) ; cf. Antonino Pagliaro, *Escatologia e poesia nella „Divina Commedia"*, in „Dialoghi", XIV, martie-iunie, 1966, p. 122 şi următoarele.

5. Ne-ar fi de ajuns să examinăm o fază a biografiei spirituale expusă de conştiinţa lui Dante pentru a-i măsura dimensiunea psihologică şi în acelaşi timp lirică : episodul tinereţii. Graţie acesteia, Dante redobîndeşte o fericire primordială şi inocentă, care altfel ar rămîne necunoscută şi inaccesibilă experienţei omului. Sfîntului Augustin, pubertatea şi adolescenţa îi readuc în minte prezenţa iminentă a păcatului originar. Din acest punct de vedere, în *Confesiunile* augustiniene pot fi depistaţi germenii acelei sensibilităţi care va constitui structura otrăvită a modernelor *Confesiuni* ale lui Rousseau. Dar pentru Dante, prima tinereţe, care se identifică cu adolescenţa atît de plină de îndrăzneală, e vîrsta speranţei, a inocenţei, a visului liric. Cînd omul, ajuns la jumătatea drumului vieţii sale, izbuteşte să-şi reconstituie înăuntrul său individul interior, eliberîndu-l de învelişul celui exterior, el se întîlneşte din nou cu vîrsta speranţei şi a inocenţei, singura în stare să profite de calitatea intuitivă şi deci poetică. Conştiinţa binelui şi sentimentul frumosului se identifică cu nostalgia tinereţii. Aceasta e vîrsta Edenului, a paradisului terestru, dinainte de păcatul originar, din vremea în care ştiinţa încă nu pervertise libertatea spirituală. În ultimele cînturi ale *Purgatoriului,* Dante slăveşte mitul tinereţii, care e deopotrivă cel al poeziei, al sentimentului pur, al extazului iubirii, anterior pătrunderii în domeniul dificil şi problematic al raţionalismului. Tinereţea şi inspiraţia lirică coincid. Dacă Dante a continuat să fie poet chiar şi în *Divina comedie,* aceasta s-a datorat experienţei din *Viaţa nouă.* Chiar şi în tenebrele în care s-a adîncit urmărind mirajele înşelătoare ale vieţii, în sufletul lui n-a încetat să pîlpîie flacăra poeziei, adică supravieţuirea tinereţii, vechea mărturie a inocenţei. Dacă omul îşi păstrează în scurgerea anilor capacitatea de a visa, de a privi lumea cu ochii puri şi miraţi, dacă deci continuă să fie un inspirat, aceasta se datorează faptului că în ascunzişurile cele mai tainice şi mai sacre ale spiritului său a păstrat imaginea tinereţii sale. Dar miracolul vieţii şi acela al poeziei constă în renaşterea acestei calităţi primordiale şi inocente prin cea mai crudă experienţă pe care poetul a cunos-

cut-o în contact cu nenumăratele suflete din infern şi din purgatoriu. Această concepţie asupra artei e o descoperire a lui Dante, valabilă în orice epocă.

6. Dar ceea ce merită să fie observat e faptul că atît lumea clasică cît şi existenţa cea mai intim creştină se întemeiau pe un sistem etic precis, care asigura indivizilor dimensiunea realului şi controlul destinului lor, sau cel puţin conştiinţa acestuia. De exemplu, două opere, în aparenţă opuse, sau care au părut astfel criticii tradiţionale, îndeosebi criticii romantice şi celei din descendenţa lui De Sanctis, adică *Divina comedie* şi *Decameronul*, sînt de fapt conduse amîndouă de o tramă psihologică organică şi desăvîrşită, care are ca punct de plecare marea *Etică* a lui Aristotel, luminată de conceptul creştin al providenţei şi al istoriei cu desfăşurare finalistă. Şi, dealtminteri, se poate spune că, în ciuda unor crize periodice, pînă în veacul al XVIII-lea, personajul moral al umanităţii a continuat să se modeleze pe această tradiţie deopotrivă clasică şi creştină, care nu era dispusă să renunţe la norma elaborată de doctrina aristotelică, iar intervenţiile unui Seneca sau ale sfîntului Augustin îi dăduseră o formă dramatică. Pînă în ajunul epocii romantice, ba chiar şi în atmosfera iluminismului şi a Revoluţiei Franceze, morala tradiţională, care în ultima analiză constituia raţiunea cea mai adîncă a marii civilizaţii occidentale şi a secularei ei coeziuni, era încă în vigoare. În acest sens, raţionalismul secolului al XVIII-lea, în ciuda gravei sale îndepărtări de lumea credinţei şi a ortodoxiei, poate apare ca dezvoltarea morală a societăţii, ce se emancipa de norma religioasă, înclinînd spre o sistematizare de tip laic. Dar schemele universului etic continuau să rămînă analoage, dacă nu de-a dreptul identice, cu cele transmise de cultura antică şi de felul în care au fost adoptate şi reelaborate în decursul Evului Mediu şi al Renaşterii [1].

[1] Pentru formarea gustului narativ şi a tematicii nuvelistice în Occidentul medieval, ca o deprindere a realismului, trimit la studiile mele: *Esempio medievale, Dall'esempio alla novella, Premesse per una valutazione del „Novellino", La coscienza del realismo nell'arte del Boccaccio,* adunate acum în volumul *La coscienza letteraria del Medioevo,* Napoli, Liguori, 1965.

CĂUTAREA PERSONALITĂȚII

1. Pentru sfîntul Augustin (și pînă la Dante) „persoana" se dezvoltă ca o mîntuire spirtuală în spatele unui miraj metafizic. Ea e înainte de toate o cale de eliberare. Ținta e departe iar dificultățile și prăbușirile sînt frecvente și repetate. În *Confesiuni,* căutarea are ca obiect un adevăr unic, adevărul suprem al credinciosului, adevăr situat dincolo de viață. Odată găsit și dobîndit acest adevăr, experiența individuală ajunge să comunice cu transcendentul și cu sublimul. Spre deosebire de cultura și de religia Antichității, creștinismul întreprinde o căutare personală, introspectivă, absolut singulară. Fiecare om o repetă și o încearcă din nou înăuntrul său, în ascunzișul propriei sale intimități. În cele din urmă, calea apare asemănătoare, dacă nu chiar identică ; dar de fiecare dată ea devine nouă și pur individuală. Aceasta e poate cea mai hotărîtoare descoperire a erei creștine : și pe ea a adoptat-o cultura occidentală, chiar și atunci cînd aceasta nu se declară anume confesională. Fără ea nu s-ar putea concepe edificiul *Divinei comedii* și structura ei autobiografică și în același timp simbolică.

Dar e tot atît de adevărat că virtutea cognoscivă a „persoanei" conține cauze și scopuri de natură absolută. „Persoana" aspira să se propună ca o paradigmă. Ea tindea să obțină o structură unitară și deci nu putea să nu se definească în ordinea universală și eternă. Aceasta e semnificația ultimă a *Confesiunilor* sfîntului Augustin (care le scria în pragul secolului al V-lea, la vîrsta de patruzeci și cinci de ani). Sfîntul Augustin e omul care se confesează în întregime și în cutele cele mai ascunse ale spiritului și memoriei sale, pentru a ajunge să-l cunoască pe Dumnezeu, pentru a-l dobîndi prin uitare și prin asceza mistică. Problema cea mai importantă e această cunoaștere a Absolutului, această viziune a unui adevăr unic și incoruptibil, dincolo de timp și de spațiu. Se poate afirma că nucleul meditațiilor lui Augustin se află anume în textul

cărții a IX-a, dedicat morții mamei sale, Monica. Fiul își amintește vremea cînd amîndoi se aflau la Ostia, la gurile Tibrului, așteptînd să-și continue călătoria pe mare :

„Stăteam de vorbă numai noi doi, uitînd lucrurile din trecut care pînă în acea clipă ne frămîntaseră sufletele și, gîndindu-ne numai la viitor, căutam amîndoi, în prezența Adevărului, care se identifică cu Dumnezeu, să ne dăm seama cum va fi viața veșnică, a celor sfinți, adică : «ceea ce ochiul nu a văzut, nici urechea n-a auzit, nici la inima omului nu s-a suit...» (*I Cor.*, II, 9) [...] Și, în starea noastră de interiorizare, urcam mereu mai sus, gîndind, contemplînd cu admirație ceea ce Dumnezeu făcuse înăuntrul nostru. Și, astfel, am ajuns în punctul cel mai înalt al sufletului nostru și apoi l-am depășit și pe acesta pentru a atinge acel tărîm de inepuizabilă fecunditate, unde Dumnezeu a dat în veci neamului lui Israel hrana adevărului, unde viața e Înțelepciunea, prin care se nasc toate lucrurile, cele care au fost și cele ce vor fi, Înțelepciunea fără de început, care e așa cum a fost totdeauna și cum va fi în veci."

Dimpotrivă, modernii, în frunte cu Petrarca, au substituit sau au pus alături de conceptul de „persoană", înțeleasă în valorile pe care i le atribuia sfîntul Augustin, alt concept, cel de „personalitate", mai limitativ dar mai specific, care cuprindea pe om în calitatea lui de ființă ce trăiește pe pămînt și se află în cadrul societății și al istoriei, adică în calitate de individ ce desfășoară o experiență anumită, înăuntrul conștiinței sale și în fricțiune cu viața care-i aparține și care-l definește în mod particular. În acest sens, personalitatea e considerată esența dinamică a oricărui om, mereu disponibilă și în continuă desfășurare, cu progresul și involuțiile ei, în dialectica existenței.

2. Deși continuă să prelucreze moștenirea etică transmisă de sfîntul Augustin, gîndirea și experiența lui Francesco Petrarca (1304—1374) introduc o direcție distinctă în procesul conștiinței, făcîndu-se simțite printr-o serie de presentimente de o alarmantă modernitate. Antagonismul dintre eroare și adevăr, dintre sclavie și eliberare, care pe urmele sfîntului Augustin ajunsese pînă la Dante, devenea pentru tempera-

mentul şi sistemul de gîndire al lui Petraca o problemă veşnic deschisă, a cărei soluţionare nu mai apărea atît de sigură : cel puţin nu în momentele şi în îndatoririle existenţei. Această alternativă de simulare sau minciună care întunecă zi de zi faţa adevărului şi pune la încercare încrederea omului în mîntuire nu e mai uşor de determinat şi nici de stăpînit. O dată cu Petrarca (deopotrivă ca poet şi ca moralist) se schiţează o a treia cale între eroare şi adevăr : condiţia îndoielnică, nesigură, înjumătăţită, care conţine deja în sine otrăvurile conştiinţei moderne. Antinomia dintre existenţă şi datoria de a fi, căreia interioritatea creştină (de la sfîntul Augustin la Dante) îi opunea vigilenţa asiduă şi depăşirea finală, devenea la Petrarca o suferinţă permanentă şi fără leac.

Şi în timp ce metoda sfîntului Augustin (şi mai ales aceea a lui Dante, care e trecută prin stilul peremptoriu al scolasticii) urmărea dobîndirea irefutabilă a adevărului, Petrarca se află mereu în căutarea adevărului. Dante îşi construise o lume obiectivă bazată pe discernerea riguroasă a binelui şi a răului, şi în ea putea judeca pe veci istoria şi oamenii, în timp ce Petrarca nu conteneşte a-şi pune cu anxietate întrebări în legătură cu sine, cu cauzele vieţii şi cu scopurile experienţei, continuînd a rămîne uluit şi consternat. El se autosupraveghează în mod chinuitor şi îşi simte propria conştiinţă scăpînd de sub control. Acea necontenită trecere de la îndoială la certitudine — şi, mai mult decît de o alternativă, e vorba de fapt de o coexistenţă a mai multor stări sufleteşti — şi faptul de a resimţi mereu viaţa ca pe un lucru pe care-l dobîndeşte şi la care renunţă totodată sînt nişte semne ale unei sensibilităţi mai chinuite şi nişte instrumente ale unei introspecţii mai subtile. Grandoarea lui constă tocmai în această temerară recunoaştere a propriilor sale sentimente. Nu că Petrarca ignoră punctul final care ne aşteaptă la sfîrşitul existenţei sau că nu ştie să deosebească drumul drept de cel greşit, dar el nu-şi poate închide ochii în faţa febrilei şi nepotolitei nestatornicii a sentimentelor şi a dorinţelor noastre. El (şi prin aceasta poate fi considerat cel mai subtil discipol al sfîntului Augustin) a căutat să verifice rădăcinile cele mai subtile ale sensibilităţii noastre, luîndu-se pe sine drept obiect permanent de cercetare : „şi mă simt mulţumit că mă ştiu pe mine însumi,

deoarece mă cunosc așa cum sînt". Petrarca a creat premisele psihologiei moderne. El a reintrodus poezia în totalitatea și absolutul sentimentului nostru. Această tenace apreciere a vieții psihologice sfîrșește prin a elibera noțiunea de omenesc în raport cu viziunea religioasă și metafizică. Pentru aceste motive, Petrarca inaugurează criza gîndirii medievale, nu atît printr-o opoziție explicită de idei sau de sisteme, ci prin această lucidă coborîre în actualitatea spirituală și în cea mai tainică solitudine a individului. De aceea Petrarca e omul „nou", omul care inaugurează principiile metodei umaniste.

3. Lucrarea care urmărește să înregistreze cel mai direct această metodă introspectivă (cu excepția bineînțeles, a *Cancionierului*) e *Secretum* (și, îndeosebi, *De secreto conflictu curarum mearum :* „Despre conflictul secret al neliniștilor mele"). Prezența sfîntului Augustin, interlocutorul poetului, e hotărîtoare și definitorie. Mai ales în cartea a II-a, se desfășoară mărturisirea patetică a scriitorului. Imaginîndu-și o acuzație formulată de sfîntul Augustin, Petrarca se analizează, se cercetează, se contrazice, se revelează în intimitatea sa cea mai gingașă, dezvăluindu-și gusturile, slăbiciunile, idealurile intelectuale și literare, căldura sa sentimentală debordantă. Evocarea, pe care o pune în gura sfîntului Augustin, e caracteristică pentru stilul plăcut al lui Petrarca :

„Îți amintești cu cîtă plăcere hoinăreai pe vremuri departe pe cîmp, și cînd tolănit în culcușul de ierburi al pajiștei ascultai murmurul apei care fîșiia : și, cînd întins pe înaltele colnice, măsurai cu privirea liberă cîmpia întinsă ; cînd la umbra ușoară a unei văi însorite, cuprins de o melodie dulce, te bucurai de liniștea dorită ; niciodată inactiv, ci mereu frămîntînd în minte vreun gînd înalt și profund ; și deși întovărășit numai de muze, nu te simțeai nicăieri singur."

Dar pe măsură ce anii treceau, scriitorul se simte cuprins de neliniște, de insatisfacție, se află aproape de o amară deziluzie, într-o veșnică stare de „apatie", pe care anticii o numeau „aegritudine". Sfîntul Augustin îi spune : „Pe tine te stăpînește un fel de boală funestă a sufletului, pe care

modernii au numit-o *acedia* iar anticii îi spuneau *aegritudine*". E un soi de boală a sufletului care pare imposibil de vindecat şi duce la moarte :

„E adevărat (răspunde scriitorul), şi la aceasta se adaugă faptul că în timp ce în aceste pasiuni care mă apasă se află ceva plăcut deşi fictiv, în această tristeţe dimpotrivă totul e aspru, mizer, dezolat ; iar calea e mereu deschisă spre disperare şi spre tot ceea ce împinge sufletele nefericite la prăbuşire. Adaugă că atacurile celorlalte pasiuni de care sufăr sînt pe cît de frecvente pe atît de scurte şi de momentane ; acest rău, dimpotrivă, mă cuprinde uneori cu atîta persistenţă încît mă chinuie în strînsoarea lui zi şi noapte ; şi atunci ziua nu mai are pentru mine strălucirea vieţii, ci e ca o noapte de iad." [1]

Cronologia operelor lui Petrarca nu se poate stabili foarte exact, mai ales din cauză că autorul şi le revedea şi şi le reelabora asiduu, pînă la o vîrstă foarte înaintată. Chiar şi scrisorile, care în majoritate sînt datate sau precis databile, au suferit revizuiri şi adaosuri. *Secretum* e de prin 1342—1343, dintr-o vreme în care scriitorul se apropia de patruzeci de ani [2]. Iar unul din textele din *Familiare*, care poate fi datat 1349, e plin de gînduri şi accente foarte înrudite cu cele din *Secretum*. Răspunzînd fratelui Gherardo, care-i trimisese o serie de sentinţe asupra condiţiei umane (adunate din texte sfinte şi din părinţii Bisericii), Petrarca răspunde în termeni asemănători şi îşi expune încă o dată conceptul lui constant al existenţei, adică acela care s-ar putea numi cifrul lui moral. Pămîntul, viaţa, conştiinţa — spune el — sînt necontenit frămîntate de conflicte. Toţi oamenii trăiesc discordia lucrurilor şi a sentimentelor atît în cadrul comunităţilor

[1] A se vedea textul şi traducerea în volumul *Prose*, sub îngrijirea lui G. Martellotti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 (pentru traducerea lui E. Carrara, trimitem şi la micul volum îngrijit de acesta în colecţia „La Meridiana", *Il mio segreto di Fr. Petrarca*, Florenţa, Sansoni, 1943).

[2] „Titlul exact e *Secretum meum* în acele manuscrise care conţin explicaţia : *de secreto conflictu curarum mearum*. A fost compus între toamna anului 1342 şi iarna lui 1343 ; reluat între 1353 şi 1358, era destinat de autor să nu fie publicat, să rămînă mereu la el, pentru a nu-şi dezice titlul" (Umberto Bosco, *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza, 1961, p. 296).

sociale cît și ca indivizi luați izolat. Diferențele și disensiunile care-i împart pe muritori sînt așa de multe și de variate, încît nu pare posibil să credem că un om aparține aceleiași specii cu altul :

„Pasiunile oamenilor, atît luate în ansamblu, cît și la fiecare individ în parte, diferă : mărturisesc aceasta și nu pot s-o neg, îi știu pe alții și mă știu și pe mine însumi ; contemplu neamul omenesc, pe grupuri și ca indivizi. Ce aș putea spune despre toți, sau cine va enumera într-o mărturisire diversitatea fără număr prin care se deosebesc muritorii, încît nici într-o singură specie nici într-un singur gen, omul să nu pară asemănător omului ?"

Plăcerile, faptele, ocupațiile, gusturile oamenilor sînt foarte disparate. Chiar și o activitate dintre cele mai nobile, ca teologia, e compromisă de dialectică, de sofistică. Și ce să mai spunem de știință și de nenumăratele ei încrengături ? Nu există nici o cunoștință care să reziste criticii. Chiar și în acele discipline care reglementează purtarea oamenilor, adică în etică, în economie și în politică domnește dezacordul cel mai desăvîrșit. Nici măcar asupra numelui și ocupației poetului nu există o înțelegere. Ar fi dealtfel suficient să înșirăm toate sistemele filozofice pentru a avea o idee despre dezordinea și confuzia în care se învîrtește mintea oamenilor. Chiar și spiritele cele mai docte se contrazic pe rînd și ajung să se batjocorească reciproc. Dacă acesta e un motiv de uimire, încă mai uluitor e să vedem în ce măsură diferă sentimentele aceluiași om de la o clipă la alta :

„Care dintre noi, ajuns la bătrînețe, dorește exact ceea ce a vrut în tinerețe ? Ba chiar care e acela care iarna își păstrează vrerile din timpul verii, sau și-ar mai dori astăzi, momentele în care a fost mulțumit de ele ieri, iar ceea ce și-a dorit dimineața și-ar mai dori și seara ? Împarte ziua în ore, și orele în minute : și comparînd vei vedea că ele nu sînt tot atîtea cîte sentimentele unui singur om." [1]

[1] E scrisoarea a cincea din cartea *Familiares* (cf. ediția critică îngrijită de Vittorio Rossi, vol. II, Florența, Sansoni, 1934, p. 310 și următoarele) pe care o reproducem aici în versiunea lui Giuseppe Fracassetti, *Lettere di F. P.*, vol. II, Florența, Le Monnier, 1864, p. 491.

Şi din nou se impune ameninţător, în tragica lui prezenţă, gîndul morţii, a unei morţi care ar trebui să fie firească şi izbăvitoare şi care dimpotrivă e respinsă de sufletul oamenilor cu disperare :

„*Cine e acel care trăieşte şi nu întîlneşte moartea?* spune Psalmistul. Şi totuşi aşa e. Asta vrem noi, oamenii : asta dorim noi, orbii, perverşii şi nebunii care iubim viaţa şi urîm moartea, adică sfîrşitul firesc al vieţii. Şi aceasta e o adevărată contrazicere a sentimentelor, o contrariere a dorinţelor, nu numai pentru că moartea urmează în mod necesar vieţii, dar şi pentru că, aşa cum spune Cicero, căruia în această problemă îi acord credit poate mai mult decît scriitorilor catolici, însăşi viaţa noastră nu e decît o moarte, şi de aceea noi iubim şi în acelaşi timp urîm moartea."

Dar, în cele din urmă, ce e viaţa însăşi ? Chiar dacă avem speranţa că vom mai trăi cîţiva ani, ce putem aştepta, dacă-i comparăm pe aceştia cu anii pe care i-am şi trăit ?

„Şi, întrucît pentru noi viaţa nu începe acum, ci o bună parte am şi lăsat-o în urma noastră, oare cît de scurtă va fi viaţa care ne rămîne ? Anii care au trecut ni i-a luat irevocabil moartea : cei care în viitor ni-i promite viaţa înşelătoare, nesigură şi trecătoare, chiar şi atunci cînd îşi ţine făgăduiala şi sînt egali ca număr celor care au trecut, ei vor dispare cu atît mai iute, cu cît e mai sigur, deşi nu ştiu de ce, că anii bătrîneţii se duc mai repede decît anii tinereţii."

Omului, şi, mai exact, scriitorului, care se simte „năpădit de mii de necazuri şi de mii de nenorociri", nu-i rămîne decît să regrete trecutul, să se plîngă de prezent şi să aştepte nelinştit viitorul : „cel care acum se află în multe nenorociri şi mizerii, care e încercat de multă durere în ceea ce priveşte trecutul şi de mult chin în ceea ce priveşte prezentul şi de multă teamă cu privire la viitor".

Conflictul cu realitatea şi mai ales cu sine însuşi a constituit marele numitor comun al spiritualităţii lui Petrarca. În prologul la vasta enciclopedie morală (*De remediis utriusque fortunae* a cărei redactare a fost efectuată între anii

1354—1366), Petrarca ajungea să atingă problema răului esențial al sufletului omenesc, însăși rațonalitatea lui, care îi dezvăluie conștiința propriului său destin :

„Cînd mă gîndesc la problemele și la soarta oamenilor și la nesigurele și la subitele schimbări ale lucrurilor din această lume, aproape că nu aflu nimic care să fie mai fragil și mai instabil decît viața omului. Văd cu ce mijloace admirabile le-a înzestrat natura pe toate animalele lipsite de rațiune ; cu alte cuvinte, nu le-a dat cunoașterea de sine : numai nouă oamenilor văd că ne-au fost date memoria, inteligența, capacitatea de a prevedea și celelalte divine și nobile calități cu care natura ne-a înzestrat ca să ne chinuim și să ne ostenim [...] Noi căutăm cu multă stăruință să înțelegem cauzele nenorocirilor și lucrurile care ne provoacă durere." [1]

Acest interminabil antagonism e văzut pe scară universală. Cosmosul întreg e un imens teatru de lupte și antinomii, după teoria lui Heraclit care postula necontenita ceartă a tuturor lucrurilor din lumea aceasta. Introducerea la a doua carte a *Remediilor* enumera cu minuție paradoxală discordia universului : „Ce speranță poți avea acolo unde domnește ura ? Chiar și din dragoste se naște antipatia ; prietenia alternează cu repulsia ; în înțelegere se află germenii discordiei ; războiul își găsește loc în mijlocul păcii." Chiar și căutarea adevărului, continuă scriitorul, are ca rezultat descoperirea erorilor în care trăim periodic. Dar cea care nu conține să ne istovească zi de zi e controversa lăuntrică. Omul trăiește într-o stare de provizorat absolut : „de la începutul nașterii sale pînă la moarte, fără odihnă" [2], mai ales sub imboldul celor patru pasiuni opuse care-l chinuie tot timpul : speranța, bucuria, teama, suferința.

4. Petrarca însuși a dat biografilor posibilitatea de a-i imputa „boala" de care vorbește în *Secretul* și care dealtminteri ar constitui elementul cel mai tulburător al *Cancionierului*

---

[1] Cităm după vechea versiune a lui Giovanni da Samminiato (cf. ediția apărută la Bologna, Romagnoli, 1867, vol. I, p. 45).

[2] Cf. vechea versiune a lui Giovanni da Samminiato (*Op. cit.*, vol. II, p. 36).

său. Ba chiar după critica lui Francesco de Sanctis şi a lui Benedetto Croce, pe care în genere trebuie s-o acceptăm pentru caracterul ei exemplar, poezia lui Petrarca ar fi introdus în literatura italiană şi europeană acea contagiune maladivă, acea tară a spiritului care ar fi fost continuată de noi cu intermitenţe [1]. Dar în cazul lui Petrarca trebuie precizat că e nevoie de mai mult curaj şi de o educaţie a conştiinţei mai înclinată spre risc pentru a mărturisi insolubila problematică a propriei vieţi, decît pentru a proclama o coerenţă şi o fermitate pe care nu le avem şi care nu caracterizează omenescul cel mai profund şi mai adevărat. Dealtfel, tocmai această luptă acerbă a intelectului şi sensibilităţii, acest spirit de întrecere între participare şi asceză, între voinţă şi renunţare, între credinţă şi îndoială face din Petrarca un contemporan al nostru şi conferă personalităţii sale o imagine care la distanţă de secole ne apare mereu actuală. În conştiinţa despre existenţa proprie se deschide o cale pentru destinul omului modern. Petrarca e primul scriitor care încarnează el însuşi, în biografia sa, ipotipoza personajului. Ca să mai întîlnim un caz asemănător va trebui să-l aşteptăm pe Montaigne.

[1] În legătură cu aceste probleme a se vedea Salvatore Battaglia, *Le epoche della letteratura italiana, I. Medioevo-Umanesimo-Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1963, pp. 277—313 şi eseurile *La malattia del Petrarca, Il poema lirico del Petrarca, Tasso bifronte* (în vol. *Occasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1964).

APARIȚIA REALISMULUI

1. Poate că nici o altă operă de structură realistă n-a știut să reînnoiască cu asemenea amploare și cu atîta economie artistică reprezentarea existenței cum reiese ea din *Decameronul* lui Boccaccio. Și aceasta atît în ceea ce privește extensiunea (numărul de întîmplări și de subiecte, bogăția figurilor, împrejurărilor, situațiilor, varietatea mediilor, a țărilor, obiceiurilor, precum și vasta panoramă a experiențelor) cît și în ceea ce privește valorile umane și profunzimea sufletească. Boccaccio dă eroilor săi o esențialitate și în același timp o abundență de expresie care reprezintă ceva nou în literatura europeană, îndeosebi grație echilibrului dintre natură și societate, dintre educație și instinct. Și oamenii sînt într-o măsură realizatorii existenței și în alta cei care o suportă, într-o alternanță de noblețe și mizerie, în competiție cu soarta, cu șansa, cu destinul, în succesiunea infinită a peripețiilor și a alegerilor, în înțelegere sau în luptă cu realitatea și cu aproapele lor sau cu prejudecățile contemporane; ei sînt mărturii ale civilizației și în același timp exemple de veșnică barbarie, rafinați și grosolani, generoși și egoiști, darnici sau meschini, autentici sau cabotini: toată omenirea, văzută în concretețea ei istorică, socială, ba chiar și geografică. Cu cele o sută de nuvele ale sale, Boccaccio putea să se considere satisfăcut de a fi pus în mișcare un torent de viață. *Decameronul* e cu adevărat „oglinda" vieții.

Dar ceea ce contează mai mult e metoda narativă al cărei inventator e Boccaccio. Pentru prima oară eroul își proporționează biografia după criteriul naturii și al societății deopotrivă. În formele temperamentului său se reflectă cauzele mediului în care personajul trăiește și acționează. Narațiunea *Decameronului* se articulează într-un ansamblu care unește elementul psihologic și împrejurarea și, cu o mai fericită conformitate, readuce situația umană la experiența socială, istorică, locală, chiar familiară. Realismul lui Boccaccio ajunge dintr-o dată la adevărul obiectiv al eroului, care se realizează ca o

dialectică între natură şi civilizaţie, de impulsuri şi de reflecţie, de capricii şi de obişnuinţe. Personajele *Decameronului* nu numai că apar pe scenă şi ocupă întreaga perspectivă a teatrului, dar constituie în acelaşi timp societatea tuturor. Numai o dată cu Boccaccio naraţiunea e înţeleasă ca perspectivă naturală şi, în acelaşi timp, socială a personajului.

Eroii celor o sută de nuvele ale sale, deşi rămîn distincţi în respectiva lor individualitate, ajung să alcătuiască o lume organică dar cu faţete numeroase, în care exponenţii izolaţi ai experienţei umane par să se continue şi să renască unul dintr-altul, şi nici unul nu se epuizează în întîmplările lui personale, ci dă senzaţia că-şi extinde puterea de viaţă la infinit. Epica *Decameronului* e un prim şi incomparabil exemplu de „comedie umană" integrală. S-ar putea admite că nuvelele lui Boccaccio luate în parte reprezintă autonomia a tot atîtor personaje, dar *Decameronul*, privit în ansamblu, e un roman al societăţii. Şi în ultima instanţă, aceasta urmăreşte marele scriitor de la o povestire la alta. În cele din urmă, feluritele portrete ale eroilor se integrează într-un tablou unic al existenţei umane, într-o perspectivă socială. *Decameronul* e prima istorie vie a omului, care apare în cercul existenţei cu toate energiile sale înnăscute şi dobîndite (simţuri, interese, dorinţe, închipuiri, convenienţe, obligaţii, viclenii, intrigi, simulări, expediente — şi, în acelaşi timp, generozitate, acte de sacrificiu, altruism, şi aşa mai departe), fără ca totuşi să se excludă sau să se minimalizeze prezenţa şi presiunea exercitată de lucruri şi de împrejurări: o arenă în care se luptă cauzalitatea şi accidentalul, psihologia şi întîmplările fortuite, predestinarea şi neprevăzutul, voinţa şi improvizaţia. În nuvela lui Boccaccio omul se află readus la adevărata lui măsură. Dintr-o dată, epica ajunge la rădăcinile experienţei. Poate nici o altă operă nu ne oferă „adevărul" personajului, aşa cum se întîmplă în *Decameronul* lui Boccaccio. După ce ai făcut cunoştinţă cu el, eroii altor povestiri îţi apar mai mult sau mai puţin falsificaţi de literatură.

Graţie minuţiosului fel de a vedea întîmplările, mediile, obiceiurile, toate determinările care dau comportamentului consistenţa lui reală şi istorică, Boccaccio a izbutit să-şi pună

eroii și acțiunile lor în termeni ce par exacți, s-ar zice matematici. Și, în același timp, i-a conceput cu o foarte largă marjă de fantezie, de imprevizibil, de capricioasă libertate. În așa fel încît dimensiunea reprezentării boccacceşti e dublă: pe de o parte, are ritmul cronicii, al constatării, al amănuntului precis și specific; pe de altă parte, ea se deapănă ca o perpetuă inventivitate. E greu să găsim o operă care asemeni *Decameronului* să izbutească să transplanteze un repertoriu de teme tradiționale, ba chiar uzate de atîta întrebuințare (unele din ele trecute printr-o filieră de cîteva veacuri), într-un sol al propriei actualități, făcîndu-le să pară fragede și originale ca și cum ar fi răsărit din niște seminţe absolut noi. Și, în același timp, realitatea e filtrată printr-o emoție literară atît de vie și de constantă, încît nu le putem distinge una de alta. Prin Boccaccio, realismul a intrat ferm în arena literară a Occidentului. Se poate spune că drumul său a fost linear și continuu, de la lecția *Decameronului* pînă astăzi.

2. În această perspectivă e ușor să observăm înrudirea cu Dante și cu infernul-purgatoriu al omenirii din opera sa. Dante poate fi considerat un spirit profund medieval, care intuiește și anticipează sensibilitatea modernă, în timp ce Boccaccio e deja omul modern, care interpretează societatea Evului Mediu ca pe o sursă de întîmplări ce nu pot să nu survină, și de personaje ce nu pot să nu se desfășoare pe scena vieții. În sfîrșit, realismul *Decameronului* e garantat de o viziune organică a lumii și a structurii sociale, ca flux al istoriei, al moravurilor, al conștiinței. Se poate afirma că Boccaccio se lansează în experiența oamenilor cu aceeași angajare pe care o avea față de realitate Dante în *Divina comedie*. Numai că poetul mai vechi contempla în punctul culminant al spiritului său o perspectivă metafizică și eternă, în timp ce povestitorul mai tînăr și mai modern avea în ochi mobilitatea imaginilor umane, instabilitatea destinelor, ritmul rapid și precar al realului și al istoriei.

Cu *Decameronul* lui Boccaccio, poezia își descoperă pentru prima oară propria inspirație în realitate, în măsura în care însăși viața devine invenție și capătă forme autonome,

ca o forță irezistibilă, fără limite, veșnică : o exuberanță care nu se oprește niciodată, ci sporește prin acțiune și desfășurare, și dă mereu naștere din sine, aproape ca o înmugurire spontană, la miriade de întîmplări, de fricțiuni, de acorduri, de conflicte, de prefăcătorii, cu o bogăție de soluții ce par inepuizabile. E imensa mare a existenței, așa cum o măsurase spiritul speculativ și teocratic al lui Dante :

Într-însa-i așezată și se ține
orice făptură, după șartul ei,
mai mult aproape ori mai puțin de Bine ;
de-aici pornesc și fiecare-alt chei
pe-a existenței fără hăt lagună
după instinct atinge și-obicei. [1]

Din aceste nenumărate „biografii", Dante își scotea ideea, în perspectiva finală, în prezența veșniciei ; în timp ce Boccaccio surprinde istoria măruntă și de fiecare zi, ca un alfabet al vieții.

Pe aceste căi, Boccaccio descoperea nu numai o nouă dimensiune a fanteziei și a artei, dar și o tehnică, un limbaj, un stil adecvat. Cu el lua naștere proza modernă. Din acest punct de vedere, *Decameronul* e o operă mai actuală și cu o acțiune mai mare asupra literaturii de azi, chiar în comparație cu Dante și Petrarca. Deoarece în sensibilitatea experienței, așa cum se traduce în *Decameron*, apar evidente premisele metodologice ale naturalismului umanist și renascentist pe ale cărui baze se va edifica doctrina politică și știința umană a lui Machiavelli și viziunea demitizată a lui Guicciardini, experimentalismul dinamic al lui Leonardo da Vinci, ironia contemplativă a lui Ariosto, însuși antidogmatismul noii mentalități științifice. Intervenția lui Boccaccio nu constă în disoluția și atomizarea lumii compacte a lui Dante și a Evului Mediu aristotelico-creștin, ci în intuirea faptului că pînă și zonele instinctelor, ale umorilor, ale impulsurilor, ale maliților și slăbiciunilor și iluziilor de fiecare zi sfîrșesc

[1] *Paradisul*, I, 113, [trad. Eta Boeriu, în : Dante, *Divina comedie*, E.L.U., București, 1965, p. 387. N. trad.].

prin a căpăta consistență și a alcătui existența, pretinzînd și ele o interpretare poetică. În marele „univers" uman al *Decameronului* intră noi locatari, adică anumite categorii ale societății care mai înainte, în literatura eroică și lirică, nu aveau drept de acces. Ei dobîndesc acum cetățenia literară, care în sine e un indiciu al unei reforme revoluționare a artei și a conținutului său. Negustorii, samsarii, țăranii, meșteșugarii, petrecăreții, prelații mondeni, călugărițele pline de îndrăzneală, literații, studenții, împreună cu burghezii bogați, cu principii, cu cavalerii, cu doamnele, cu aventurierele ; o mulțime pestriță, plină de vitalitate, nestăpînită, ai cărei indivizi alcătuiesc realitatea, dau ritmul vieții și țesătura societății. O infinită varietate de tipuri și experiențe : singura în măsură să intre în competiție cu versalitatea reprezentativă a *Divinei comedii*.

BCUIASVICENTRAL UNIVERSITY

PROLIFERAREA PERSONAJULUI

1. Pînă în această epocă, adică pînă în pragul erei moderne, asistăm la o constantă şi progresivă rupere a personajului de perspectiva metafizică, pentru a se abandona mereu mai hotărît presiunii realităţii sau pentru a se risipi în labirintul empirismului. Printr-o acţiune rapidă, comedia divină a fost înlocuită cu comedia umană. Sentimentul unui destin care cuprindea pămîntul şi cerul, istoria şi absolutul, a fost înlocuit cu considerarea sorţii neînsemnate şi accidentale a ceea ce e fortuit şi imprevizibil. Personajul se face actor şi martor al faptelor, al împrejurărilor, al moravurilor ce există în afara eroului şi pretind în chip peremptoriu să pătrundă în dinamismul lui vital. Domeniul lui se limitează şi se defineşte clar în societatea şi în realitatea de fiecare zi. Omul vrea să se considere o enciclopedie a experienţei. De la *Decameronul* lui Boccaccio la proza englezului Chaucer şi pînă la marea nuvelă picarescă a Spaniei, omul se află cufundat în cunoaşterea aproapelui şi a societăţii, şi chiar dacă se preface mirat şi scandalizat de ceea ce vede, dovedeşte o sinceră plăcere şi o mare excitaţie pentru inepuizabila mulţime a întîmplărilor şi pentru neobosita varietate a felului de a se purta al oamenilor. Din veacul al XIV-lea pînă în veacul al XVIII-lea, funcţia scriitorului pare să se confunde aproape cu această explorare şi scoatere la lumină a realităţii. Şi nu există limite pentru cel care s-a apucat s-o recupereze ca pe o himeră, căci realitatea, în clipa în care s-a lăsat ajunsă, începe din nou să fugă şi să rătăcească prin labirintul existenţei. Şi ne facem iluzii, şi miraje, despre om în imensa pădure a experienţei, exaltîndu-i calităţile, pasiunile, veleităţile, şi în acelaşi timp expunîndu-l imensei ţesături de fapte neprevăzute, pe care întîmplarea, soarta, destinul o urzesc fără încetare. Poate nici o altă epocă a civilizaţiei noastre n-a cunoscut o astfel de soartă a personajului cufundat în realitatea cu mii de faţete şi mii de glasuri. Din momentul în care fluxul vieţii s-a revărsat în cele o sută de nuvele ale *De-*

cameronului, el nu s-a mai oprit, putem spune, nici după aproximativ şase secole de literatură. Iar eroul s-a bucurat fără nici o rezervă de acest nestăvilit curent şi de nesfîrşitele peisaje pe care avea să le descopere ochii săi mereu avizi şi nesătui.

Dar proliferarea realităţii are ca urmare o reiterare a personajului, nu o aprofundare a lui. El apare nu atît îmbogăţit cît mai curînd schematizat, riscînd acum mai degrabă să se risipească decît să sporească, aşa cum am fi îndreptăţiţi să ne aşteptăm. Perspectiva povestirii se dispune ca un şir de oglinzi ce repetă la infinit aceleaşi atitudini. Faptele, cu toate că sînt diverse, se succed în serie. Interesul principal constă în număr, nu în calitate. În cele din urmă, realul, în loc să se intensifice, se dilată prin adaosuri şi juxtapuneri. Eroul îşi pierde rolul său în favoarea celui de spectator plin de curiozitate şi măgulit. O dată cu trecerea vremii, e imposibil să se evite automatismul. Chiar şi literatura picarescă a Spaniei conţine în însăşi abundenţa ei predispoziţia de a considera existenţa asemeni unui catalog şi unei cazuistici. Înmulţirea episoadelor sfîrşeşte prin a oferi o imagine nedeterminată a acelei societăţi care ar vrea dimpotrivă să se definească prin substanţa şi profunzimile ei.

După *Decameronul* lui Boccaccio, nuvela nu cîştigă noi perspective şi nici nu experimentează tehnici inedite. Descoperirea realismului, realizată de Boccaccio, va rămîne valabilă şi, putem spune, nedepăşită în decurs de mai multe secole. Adevărul e că sîntem victimele unei iluzii optice. Sîntem deprinşi să considerăm că *Decameronul* e „prima" operă a prozei moderne, nu numai datorită calităţii artistice, ci şi a datei apariţiei sale care ne apare îndepărtată şi aproape arhaică. Dar în nuvelele lui Boccaccio se varsă şi se dizolvă o moştenire narativă de cîteva secole. Tehnica *Decameronului* constituie un punct final al unei evoluţii. Prin structura stilistică şi prin conştiinţa morală, ea presupune apariţia Umanismului. În perspectiva boccaccescă asupra realităţii, Evul Mediu s-a transformat deja în Renaştere.

Acelaşi lucru se va întîmpla, peste puţin timp, cu literatura picarescă. *Lazarillo de Tormes* (1554), adevărată capodoperă, considerat strămoşul unui stil ce se va dezvolta

în decurs de două secole şi jumătate pînă a se vărsa în marea albie a prozei moderne, constituie la rîndul lui limita unui curent care-şi are izvoarele oculte sau ascunse în două veacuri de realism spaniol (de la *Contele Lucanor* de Juan Manuel, de la *Cartea iubirii adevărate* a Abatelui de Hita, de la *Corbacho* al Abatelui de Talavera şi din mai noua *Celestină*, a lui Fernando de Rojas). Aşa că inflaţia „picaresculuiˮ în raport cu *Lazarillo* ţine mai curînd de „genˮ decît de cea mai intrinsecă creaţie artistică. Rolul *Decameronului* şi al lui *Lazarillo* în esenţa lor istorico-naţională şi poetico-structurală respectivă ar putea fi comparat cu destinul *Cancionierului* închinat Laurei în raport cu proliferarea petrarchismului.

EVAZIUNEA ŞI MELANCOLIA

1. E tot atît de adevărat că în cadrul acestui registru comun şi constant, cunoaşterea vieţii şi a lumii capătă sensuri şi soluţii diferite. Personajul şi experienţa cunosc raporturi de conivenţă şi de opoziţie. Ba apar ca nişte aliaţi fireşti, ba se dovedesc disociaţi ; ba colaborează la dezvoltarea reciprocă, ba unul îl supune şi-l reduce pe celălalt. Uneori realitatea se mărgineşte să fie o scenă pentru personaj, alteori personajul asistă ca un simplu figurant la spectacolul vieţii. Dacă am vrea să caracterizăm acest drum paralel al celor două entităţi care formează proza începînd din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XVIII-lea, ar trebui să precizăm valoarea pe care autorii o atribuie personajului şi, respectiv, realităţii. Se poate chiar asista la dispariţia eroului şi a conştiinţei sale prin încălcarea limitelor experienţei. Îndeosebi secolul al XVI-lea a cunoscut metafizica personajului. Ar fi de ajuns să ne gîndim la libertatea dobîndită de eroii romanului cavaleresc, în al căror destin se întîlnesc atît felul de a fi al aristocratului cît şi credulitatea oamenilor simpli (*Morgante* de Luigi Pulci şi *Orlando îndrăgostit* de Boiardo), ajungîndu-se la regiunile solitare al nebuniei (*Orlando furios* de Ariosto şi *Don Quijote* de Cervantes) sau la abstracta esenţă mitică (de la *Ameto* al lui Boccaccio la *Arcadia* lui Sannazaro şi la *Astreea* lui Honoré d'Urfé).

Acum, personajul oscilează între participare şi contemplaţie, şi, cu intermitenţe, se simte cînd implicat, cînd exceptat. A ajuns la maturitate o adevărată conştiinţă biologică, care-i permite să asiste şi chiar să experimenteze neînfrînata vigoare a instinctelor, infinita disponibilitate a vieţii şi experienţei : dar, în acelaşi timp, această conştiinţă poate totdeauna să dea o justificare personajului sau să-i surprindă mecanismul interior. Drumul parcurs de personaj în aceste secole, între progrese şi momente de involuţie, duce constant la o liberalizare a omului, a moralei şi raporturilor sale, dar, în acelaşi timp, are ca scop de a certifica experienţa cer-

cului raţional, în lumina unei coerenţe intrinseci care, pornind de la îndepărtate premise metafizice, tinde din ce în ce mai mult la sentimentul imanenţei şi al realizării istoriei.

2. Fuga de real a individului, pentru a se sustrage ritmului înşelător al evenimentelor efemere şi schimbătoare, coincidea cu un sentiment estetic mai general. Experienţa specifică a lui Poliziano din *Stanţe* (1475) şi a lui Sannazaro în *Arcadia* se referă la un echilibru rafinat între viaţă şi literatură, în care participarea umană rămîne ascunsă sub vălul mitografic şi sub sugestia formală. În momentul acela, în care ajung la maturitate cele mai tipice componente ale esteticii renascentiste, *Stanţele* şi *Arcadia* joacă un rol revelator. În anii şi în atitudinile care se succed de la idila lui Poliziano la elegia lui Sannazaro, se poate spune că ajung să se consolideze cele mai subtile curente literare ce vor atinge sufletul lui Tasso în punctul cel mai sensibil. E vorba de un concurs de mai multe tendinţe care, deşi provin din interese şi din medii diverse, converg într-un rezultat omogen. Platonismul lui Marsilio Ficino (îndeosebi în ceea ce priveşte noţiunile de iubire şi frumuseţe), spiritualismul lui Cristoforo Landino (aplicat la exegeza lui Vergiliu şi a lui Dante), petrarchismul însuşi (al lui Lorenzo Magnificul şi apoi al lui Bembo) şi o mare parte din romanul cavaleresc (îndeosebi în Boiardo şi în Ariosto) contribuie la proiectarea existenţei ca imaginaţie interioară şi analiză introspectivă. Unul dintre cei mai importanţi numitori comuni, sentimentul melancoliei, îşi găseşte acum pentru prima oară o formulare pe plan ştiinţific nu numai moral. Ceea ce contează e extinderea conştiinţei sale la toate nivelele culturii şi ale artei (poezie şi pictură, speculaţie şi scrierea de tratate).

3. Teoreticianul melancoliei poate fi considerat tot Marsilio Ficino (1433—1499) [1]. Aşa cum am mai arătat, poezia lui Petrarca introdusese această sensibilitate de tip existen-

[1] În legătură cu dezvoltarea acestor idei trimit pe cititor la Salvatore Battaglia, *Le epoche della letteratura italiana. I. Medioevo-Umanesimo-Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1965; şi *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1966.

ţial, care tindea să facă din experienţă o continuă şi obstinată reflecţie introspectivă: absorbită şi plină de îndoieli, cînd încîntată, cînd dezamăgită, evocatoare şi în acelaşi timp lipsită de memorie. În cele din urmă, chiar şi Iubirea şi Poezia rămîn absorbite de sentimentul melancoliei, sînt formele cele mai concrete şi mai adecvate ale acesteia. Ficino a teoretizat această situaţie a spiritului, care în literatura italiană începe cu Petrarca şi cu „apatia" sa (după discursul introspectiv din *Secretum*), în timp ce în tradiţia creştină ea porneşte de la Sfîntul Augustin.

Iubirea, care pe de o parte realizează sentimentul omenescului, iar pe de alta ne dă dreptul să sperăm în forme superioare pe scara existenţelor ce duce la contemplarea eternă, creează în sufletele oamenilor o condiţie de veşnică insatisfacţie, de asiduă dorinţă, în cele din urmă, de constantă anxietate. Un fel de consternare pe care mai bine am numi-o „melancolie". În gîndirea lui Ficino, conceptul de „melancolie" se înserează ca o parte vie a sistemului său filozofic. Melancolia devine emblema omului adevărat, adică a creştinului.[1] El se află într-o poziţie dialectică faţă cu entuziasmul. Dacă iubirea înseamnă sete de cunoaştere, e tot atît de adevărat că e vorba de o sete de nestins şi niciodată potolită, pentru că altfel ar înceta iubirea însăşi, care se defineşte printr-o necontenită aspiraţie. Şi, întrucît nu poate fi împlinită vreodată, iubirea e întovărăşită de un sentiment de insatisfacţie, de dezamăgire, chiar de oboseală. Dar aceasta e condiţia care stimulează iubirea şi face să se reaprindă dorinţa. Aceasta e melancolia, care, în ultimă analiză, e semnul cel mai profund al iubirii, stimulentul conştiinţei, conştiinţa misterului care ne înconjură şi pe care nu sîntem în stare să-l pătrundem în această lume. Se înţelege, deci,

[1] În legătură cu unul dintre cele mai complexe şi mai delicate episoade în confruntarea acestor teme, a se ţine seama de cît era de citită *Divina comedie*, care era ascendentul ei în ultimile decenii ale secolului al XV-lea, îndeosebi în mediul neoplatonicienilor şi artiştilor din Florenţa (a se vedea eseul meu *Il poeta dell' antagonismo*, în revista „Filologia e Letteratura", nr. 3, din 1966, cuprins ulterior în volumul: Salvatore Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 227—246).

cît e de sugestivă melancolia ca mărturie a virtuţii spirituale. Melancolia e neliniştea cunoaşterii. În ea se defineşte experienţa interioară. Conştiinţa omului e îmboldită spre cercetare de un sentiment de insuficienţă, de o prezenţă neliniştită şi apăsătoare. Nu e chiar tristeţea care paralizează şi îndeamnă la renunţare, ci o dorinţă de a ne înălţa, de a găsi o răscumpărare a existenţei vulgare prin altă existenţă, de elecţiune. E un chin al inimii care aspiră la un teritoriu mai elevat, mai imaterial. Tot ceea ce face, suferă şi experimentează omul nu e decît o ameţeală de bolnav, nu e decît vis, delir, simulacru al unei umbre. Această nelinişte e obsesie, o solicitare care nu cunoaşte pauză şi odihnă. Şi cu cît avansăm pe calea cunoaşterii, cu atît mai adîncă devine anxietatea : „Din această cauză, în tot acest timp în care sufletul sublim se află în corpul bicisnic, platonicienii şi pitagoreicii socotesc că mintea noastră bolnavă e frămîntată de un fel de nelinişte, ici şi colo, în sus şi în jos, şi nici nu poate să doarmă şi delirează, iar toate mişcările, acţiunile şi pasiunile nu sînt decît crize ale bolnavilor, visuri ale celor ce dorm, deliruri ale nebunilor, încît pe bună dreptate Euripide a numit această viaţă un vis al umbrei." Melancolia e ca o artă maieutică. În cele din urmă, tocmai ea pune la încercare destinul omului.

Pentru Petrarca, melancolia e o boală a sufletului şi a voinţei, e apatia care paralizează chiar şi forţele cele mai pure şi mai active ale experienţei spirituale. Melancolia e o reţinere, o întîrziere, o piedică. Ea se naşte din firea omului, din temperament, dintr-o tară psihologică. Pentru Ficino, dimpotrivă, neliniştea, insatisfacţia, pe care el o numeşte ca şi Petrarca „egritudine", reprezintă un stimulent, o solicitare, un principiu de realizare, o cauză de activitate. E sentimentul unei absenţe care năzuieşte să se împlinească.

Şi totuşi chiar pentru Ficino există o melancolie care, faţă de aceea pe care am putea-o numi energetică şi spornică, e de sorginte fiziologică, definindu-se ca temperament al indivizilor. E una din cele patru stări ale temperamentului. Are o cauză corporală şi psihologică. Poate fi influenţată de aştri, de ascendentul astrologic. Poate părea o formă de pasivitate, de privaţiune, chiar de interdicţie. Or, Ficino,

dimpotrivă, asimilează dispoziţia melancolică cu cealaltă nelinişte, de tip spiritual şi cu ambiţii cognoscive. Aşadar, chiar şi influenţa lui Saturn, care determină temperamentul melancolic, dobîndeşte un aspect pozitiv. Tot Ficino declara că e un melancolic, că suferă ascendentul lui Saturn, că e încercat uneori de puternice depresiuni morale. Dar sub semnul lui Saturn, adică în atmosfera de melancolie, trăiesc şi lucrează filozofii şi literaţii. Melancolia dă gîndirii calitatea de a se abstrage şi de a se replia înăuntrul conştiinţei şi de a pătrunde în imaginile fanteziei [1]. Cu Ficino, melancolia cuprinde întreaga experienţă interioară, se transformă într-un avînt al fiinţei. Devine gîndire, meditaţie, poezie. E calea cea mai rodnică a imaginaţiei. Dar e şi presentimentul unei condiţii ce va fi predominantă în preromantismul lui Tasso şi apoi în cel al lui Ossian, ajungînd să triumfe în estetica clasico-romantică.

4. În climatul gîndirii lui Ficino (şi a lui Petrarca) se desfăşoară cea mai mare parte a reflecţiilor autobiografice ale lui Lorenzo Magnificul (1449—1492) cuprinse îndeosebi în *Comentariul* la propriile sale versuri [2]. Această „interpretare" a sa însuşi, prin vălul liricii sale erotice duce la o in-

[1] Asupra acestei probleme a se vedea şi ce afirmă Paul Oskar Kristeller: „De aceea, omul poate să se plîngă de melancolie şi s-o blesteme într-un moment de slăbiciune, dar o va suporta ca pe ceva legat de vocaţia lui spirituală cu un oarecare orgoliu, ba chiar o va mărturisi şi se va bucura de aceasta chiar şi fără să tragă nădejdea că se va elibera ulterior de ea. Aceasta e o concepţie hotărît modernă care poate fi urmărită pînă la romantism, ba chiar şi pînă în prezent, şi care se deosebeşte esenţial de cea amintită mai înainte", adică de aceea platoniciană, plotiniană şi, în sfîrşit, augustiniană (în vol. *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, trad. din engleză, Florenţa, Sansoni, 1953).

[2] Chiar atenţia insistentă acordată de autor redactării şi revizuirii operei sale dovedeşte valoarea pe care i-o atribuia. *Comentariul* său pare a fi început în 1473, sporit pînă în 1486 şi ordonat din nou probabil între 1490 şi 1491 (asupra variatelor ipoteze ale datării a se vedea eseul lui Mario Martelli, *L'avventurosa storia del „Comento"*, în volumul său *Studi Laurenziani*, Florenţa, Olschki, 1964, p. 51 şi urm.). Acelaşi cercetător, Mario Martelli, afirmă că a identificat autograful lui Lorenzo în manuscrisul 2726 din Biblioteca Riccardiana din Florenţa („La Nazione", din Florenţa, nr. din 19 iunie 1966).

vestigație introspectivă și la o reconstruire a autobiografiei sale, oscilînd între descrierea unei structuri intelectuale și o vagă indeterminare sentimentală. În temperamentul uman și literar al lui Lorenzo Magnificul se profilează pe niște linii paralele fața dublă a omului care, începînd din cea de a doua jumătate a veacului al XVI-lea și de la începutul celui următor, se va caracteriza ulterior prin contradicțiile sale interne : omul de acțiune și omul contemplativ [1].

Din acest punct de vedere, *Comentariul* lui Lorenzo Magnificul e una din operele cele mai importante ale secolului al XV-lea. În paginile comentariului, portretul lui Lorenzo ne apare mai complet și, în același timp, ne frapează figura omului politic și a diplomatului iscusit, care-și datora succesul judecății proprii și unei pătrunzătoare conștiințe a vieții. În „comentariul" său există un echilibru între teorie și experiență, între doctrină și practică, între cultură și biografie, care face subtilă și fascinantă chiar și tratarea academică a iubirii și a inepuizabilelor ei crize. În spatele vălului literar și dialectic se profilează înțelepciunea unui om care cunoaște viața și oamenii, precum și destinul lor de fiecare zi („Nefericirea inimii e că mereu dorește ceea ce nu are") și îndeosebi precaritatea dorințelor lor și ideea confuză pe care o au despre fericire, la care totuși rîvnesc necontenit ; „Toți oamenii se nasc cu o firească poftă de fericire și toate acțiunile omului aspiră la aceasta ca la adevăratul lor scop. Dar, de aceea, e foarte greu să știm ce anume e fericirea și în ce constă ea, iar dacă totuși știm, nu e atît de ușor ca ea să fie dobîndită de către oameni pe felurite căi." De aici se naște varietatea „poftelor și înclinațiilor lor" : „unii se delectează cu lucruri vesele, precum : animalele, verdeața, dansurile și serbările de acest

[1] Aceasta e una din temele principale ale lucrării *Disputationes Camaldulenses* de Cristoforo Landino, care atribuie lui Lorenzo Magnificul elogiul vieții meditative. A se vedea în legătură cu aceasta André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève-Lille, E. Droz, 1954 (îndeosebi capitolul II, *Le paradoxe platonicien et la psychologie de l'art*, p. 64 și urm.) ; și capitolul al IV-lea din lucrarea lui Felice Battaglia, *Il pensiero pedagogico del Rinascimento*, Florența, Sansoni, 1960.

fel ; alţii ar vrea să vadă bătălii, terestre sau navale, şi fapte de arme şi de cruzime ; alţii, ţări, case şi racursiuri şi proporţii de perspectivă ; alţii altceva..." În mic, e universul moral al lui Ariosto, cu vitalitatea şi în acelaşi timp melancolia întregii Renaşteri.

Dealtminteri, iată cu ce sentiment de înspăimîntată răspundere menţionează poetul şi interpretul propriei sale opere pericolele de moarte care l-au ameninţat de cînd era tînăr :

„Cei care mă persecutau erau oameni foarte puternici, de mare autoritate şi inteligenţă, şi înclinaţi şi hotărîţi să mă ruineze şi să mă distrugă cu totul, după cum arată faptul că încercaseră în fel şi chip să facă rău altora. Eu, împotriva căruia se îndreptau toate acestea, eram un tînăr, simplu cetăţean, şi fără nici un sfat sau ajutor, afară de acela pe care mi-l dădeau zi de zi bunătatea şi mila divină".

Cu toate acestea, scriitorul evită o expunere mai lungă pentru a nu cădea în prezumţie şi lăudăroşenie.

„Şi lucrul acesta cred că se întîmplă exact ca atunci cînd o corabie se întoarce în liniştea portului, după o furtună foarte violentă şi după multe pericole şi spaime, iar pilotul sau amiralul vasului, atribuie de cele mai multe ori aceasta mai curînd propriei sale virtuţi decît vreunei bunăvoinţe a Sorţii ; şi pentru ca virtutea lui să pară cu atît mai mare, exagerează şi mai mult pericolul prin care a trecut, adeseori în afara adevărului, pentru ca virtutea lui să fie apreciată mai mult decît e în realitate".

E dovada unui echilibru uman şi al unei elegante ironii pe care numai un „umanist" era în stare să le surprindă înăuntrul propriei sale psihologii. Şi, încă o dată, prezenţa în felurite forme a Sorţii, fascinantul mit al Evului Mediu şi al Renaşterii : de la Dante la Boccaccio, la Salutati, la Pontano, la Machiavelli, la Ariosto [1].

---

[1] A se vedea în legătură cu această temă amplul studiu a lui Mario Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, vol. I, Napoli, Liguori, 1966.

5. Şi pentru Lorenzo Magnificul melancolia se raportează la structura fiziologică a omului. E un element al „complexiunii" sale. Melancolia e un dat specific al biologiei. Această descoperire, pe care Lorenzo Magnificul o făcea mereu pe urmele sugestiilor maestrului său Marsilio Ficino, avea în cele din urmă o mare influenţă asupra aprecierii psihice şi morale a individului. Era suficientă identificarea inevitabilei ei prezenţe în sînge şi eventuala ei prevalenţă pentru a pretinde o altă judecată a acţiunilor oamenilor şi mai ales o mai adecvată considerare a răspunderii morale : „E în firea melancolicilor ca atunci cînd suferă să nu caute alt remediu decît sporirea suferinţei, şi să le repugne şi să fugă de orice fel de alinare şi consolare". Melancolia e o „umoare malignă" care acţionează în corpul omului şi poate să predomine atunci cînd alte umori şi alte energii nu sînt în măsură să-i opună o rezistenţă eficace sau s-o atenueze. Stăpînirea ei se realizează în cel mai înalt grad noaptea :

„De obicei, toate infirmităţile trupeşti apar atunci cînd vine noaptea, se declanşează şi-l chinuiesc mai mult pe bolnav. Şi aceasta se întîmplă deoarece, lipsind virtutea soarelui care e propice naturii umane, umorile maligne dobîndesc mai multă putere iar virtutea e mai lipsită de rezistenţă, pentru că în mod firesc noaptea îi e dată pentru a se odihni, iar virtutea fiind mai înclinată să se odihnească noaptea decît în timpul zilei, nu mai e atît de încordată şi de atentă întru apărarea trupului."

Se înţelege că această condiţie exclusiv naturală se transmite situaţiei sufleteşti, intensificîndu-i tristeţea : „Acelaşi lucru se întîmplă cu bolile sufletului nostru care se alimentează din gînduri maligne şi melancolice, aşa cum cele trupeşti vin din umorile maligne". Mecanismul umoral urmează curba orară, iar răspîndirea lui în corp respectă alternanţa dintre zi şi noapte.

„În chip firesc, umorile, din care sîntem alcătuiţi, se mişcă în corpul nostru la anumite ore determinate şi proporţionate după lungimea şi scurtimea zilei şi a nopţii ; cu alte cuvinte, împărţind noaptea şi ziua indiferent dacă e lungă sau scurtă în douăsprezece părţi, şi numind

fiecare parte «o oră», în aşa fel încît spre seară începe să acţioneze umoarea melancolică, consumînd o parte a nopţii, aproape tot restul fiind ocupat de flegmă. Dat fiind că, după părerea fizicienilor, în cursul ultimelor trei ore ale nopţii şi în primele trei ore ale zilei se mişcă sîngele, în următoarele şase umoarea colerică, în celelalte trei ore ale zilei şi în primele trei ore ale nopţii umoarea melancolică, iar în orele următoare din noapte flegma." [1]

Din acest concurs sau din această coincidenţă de cauze pur fizice şi de motive mai intrinsec sentimentale se naşte starea de boală pe care noi o numim melancolie : „Şi, întrucît umoarea melancolică şi umoarea flegmatică dau naştere în mintea noastră unor gînduri melancolice şi triste, aceste gînduri au în mod necesar o putere mai mare în acea perioadă în care se mişcă acele umori". Se înţelege, aşadar, continuă Lorenzo Magnificul că noaptea sporeşte singurătatea şi dă o formă acută reflecţiei şi suferinţei :

„Vom spune că altă cauză care sporeşte, răul minţii mai mult în cursul nopţii decît ziua, e faptul că noaptea nu se pot folosi împotriva acestor boli acele medicamente ce se pot utiliza ziua. Dat fiind că împotriva răului gîndurilor nu există un remediu mai bun decît schimbarea acelui gînd. Şi acest procedeu constă în a privi, a asculta şi a te ocupa de diferite lucruri care îndepărtează mintea de la gîndurile neplăcute : ceea ce cu greu se poate face noaptea. De aceea conchidem spunînd că gîndurile din timpul nopţii sînt mult mai vehemente, şi atunci cînd sînt rele, sînt mult mai neplăcute, atît din cauză că sînt mai puternice cît şi pentru că lipseşte rezistenţa împotriva lor şi remediul."

---

[1] Teoria umorilor are ca punct de plecare doctrina lui Hipocrate, după care puteau fi deosebite patru umori ; sîngele, flegma, bila galbenă şi bila neagră (atrabila). Preponderenţa acesteia din urmă provoca melancolia (e inutil să mai spunem să termenul grec μελαγχολία înseamnă tocmai „bilă neagră"). Pe această bază se nasc diversele temperamente sau complexiuni : temperamentul sangvin, flegmatic, bilios şi temperamentul atrabiliar sau melancolic. Această noţiune, care în cursul întregului Ev Mediu a rămas limitată la sfera medicinii, s-a extins şi a contaminat, o dată cu Umanismul, graţie mai ales lui Ficino, după cum am mai spus, conştiinţa psihologică şi literară : melancolia a devenit exponentul experienţei introvertite şi maladive a omului.

Referirea la știința medicilor (a „fizicienilor" după terminologia vremii) vrea să fie atît de precisă, încît Lorenzo Magnificul își face scrupule în justificarea unei expresii poetice proprii, subliniind în felul următor conceptul despre firile melancolice:

„Și poate pentru că pare o afirmație improprie că gîndurile melancolice și flegmatice ar avea atîta putere în timpul aurorei, cînd am spus că sîngele se mișcă, trebuie să înțelegem că, așa cum afirmam în sonetele precedente, de cele mai multe ori îndrăgostiții sînt sau devin firi melancolice. Și deși în orice vreme apar gînduri asemănătoare complexiunii respective, aceste gînduri sporesc și mai mult atunci cînd la firea omului se adaugă momentul în care se mișcă umoarea. Și de aceea chiar dacă urmează acel moment ce pare contrariu melancoliei, ea iese ca dintr-o vatră în care, chiar dacă se îndepărtează focul, rămîne cîtăva vreme căldura, datorită urmei lăsate de foc; deoarece firește de la o extremă la alta nu se trece brusc. Urma pe care a lăsat-o umoarea melancolică e mare, și flegma care-i urmează nu e atît de opusă umorii precedente încît să-i anuleze puterea de a se mai combina cu melancolia răcelii."

Acest fel de a vedea lucrurile îl vom regăsi în nuvelele lui Matteo Bandello, care se întemeiază tocmai pe presiunea exercitată de feluritele „temperamente" pentru a semnala imensa diversitate a purtărilor omului și numeroasele soluții imprevizibile și nemotivate care derivă din ele. Adevărul e că reflecțiile asupra mecanismului fiziologic al omului începeau să dezintegreze acea unitate etică și fiziologică pe care se edificase construcția metafizică a lui Dante și universul realist al lui Boccaccio. Pătrunderea „melancoliei" deschide porțile experienței patologice. Pornind de la aceste premise, Renașterea a permis geniului shakespearian să intuiască un personaj de tipul lui Hamlet. Și tocmai literatura engleză va fi aceea care va da un tratat singular asupra „complexiunii" care preocupa cel mai mult, cu un titlu în sine simbolic: *Anatomia melancoliei* de Robert Burton (1576—1640)[1].

[1] Lucrarea *The Anatomy of Melancholy* a apărut în 1621.

6. Dar crearea literară a omului melancoliei constituie titlul de glorie al lui Iacopo Sannazaro (1456—1530). Chiar dacă *Arcadia* sa nu se numără printre operele cu adevărat poetice, în ea prevalînd ambiţiile formale, e totuşi sigur că în „prozele" sale (mai mult decît în compoziţiile în versuri) a fost făcut cel mai complet portret şi cea mai insistentă analiză a situaţiei visătorului şi a exilatului din dragoste pe care o prefigurase Marsilio Ficino. Temele cele mai importante ca : evaziunea şi melancolia, solitudinea sentimentală şi confesiunea elegiacă îşi au codul lor în *Arcadia* lui Sannazaro [1]. Cu tot caracterul său literar explicit şi omniprezent, micul volum al lui Sannazaro cuprinde un adevăr care nouă s-ar putea să ne pară iluzoriu, dar care corespunde unei aspiraţii efective a gustului veacului al XV-lea. Consistenţa lui psihologică e poate inferioară celei obţinute de Boccaccio în *Ameto,* care trebuie considerat modelul *Arcadiei,* dar în cele din urmă opera lui Sannazaro beneficiază de o simplitate mai lineară, care a contribuit la răspîndirea romanului pastoral şi elegiac în literatura occidentală. Motivele lui vor circula în cultura italiană şi europeană timp de două secole şi jumătate.

Caracteristica personajului „arcadian" e de a nu fi un adevărat erou ci doar umbra acestuia. Destinul său se realizează într-o abdicare crescîndă de la viaţă şi de la societate, printr-o întoarcere la meditaţia singuratică şi la existenţa în natură. *Arcadia* îşi pune actorul său în conflict cu civilizaţia ; „Cine se ascunde mai mult şi trăieşte mai departe de mulţime trăieşte mai bine" [2]. Cu eroul *Arcadiei* se deschide seria eroilor palizi, emaciaţi, aflaţi mereu cu un picior pe pragul lumii de dincolo. „Am intrat într-o melancolie şi o suferinţă atît de cumplite, încît pierzîndu-mi pofta obişnuită

---

[1] *Arcadia* a fost concepută şi redactată între 1480 şi 1485, apoi revăzută şi amplificată cîţiva ani mai tîrziu şi editată în 1501, iar după cîteva retipăriri abuzive şi necorecte, din nou editată în 1504 de prietenul său Pietro Summonte, care a operat rectificările autorului, oferind deci un text destul de sigur.

[2] Cităm după ediţia de *Opere volgari,* îngrijită de Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 132.

de mîncare şi somnul, am început să semăn mai curînd cu un mort decît cu un om viu." E vorba de un intelectual trădat, care nu se resemnează să renunţe la idealurile sale de opţiune abstractă şi le ţine închise în sufletul său ca pe nişte relicve: „Mă apucă o tristeţe a gîndului fără leac, împreună cu o mare milă de mine însumi". Şi-i respectă regulile ca un alienat: „Adînc ocupat de o meditaţie obsesivă şi îndelungată, cu ochii veşnic închişi în acel mormînt, fără să le schimb poziţia şi fără să mai închid pleoapele, ca un nebun". El trăieşte într-o stare între extaz şi ataraxie: „Singur, fără să zică sau să facă ceva, zăcea la picioarele vreunui arbore, uitat de sine şi de turma lui, ca şi cum ar fi fost un bolovan sau un trunchi de copac". Sannazaro ştie că a reînviat cu imaginaţia lui iluzorie o lume definitiv dispărută.

„Muzele noastre au murit; laurii s-au uscat; Parnasul nostru e în ruine; pădurile sînt mute; văile şi munţii au devenit surzi de durere. Nu se mai întîlnesc nimfe sau satiri populînd pădurile; păstorii şi-au pierdut cîntecele; turmele şi cirezile abia mai pasc prin pajişti şi, cu picioarele pline de noroi, tulbură dispreţuitor izvoarele de apă, şi nu mai vor, văzînd că le lipseşte laptele, să-şi mai hrănească puii. De asemenea, fiarele îşi părăsesc vechile lor peşteri; păsările pleacă din dulcile lor cuiburi; arborii tari şi insensibili, înainte ca roadele să se coacă le aruncă la pămînt, iar florile fragede se veştejesc toate în cîmpiile dezolate. Înăuntrul fagurilor nefericitele albine lasă să se prăpădească mierea pe care începuseră s-o facă. Orice lucru se pierde, orice speranţă se năruie, orice consolare piere."

Intenţia alegorică e destul de limpede. Prin această pagină se subliniază mai explicit caracterul de parabolă pe care autorul îl dă lucrării sale. Şi nu putem să nu constatăm măcar deosebirea tranşantă între valoarea general-politică pe care o atribuie realităţii Machiavelli şi Guicciardini şi viziunea total literară ce-şi găseşte expresia în operele de fantezie lirică. Discriminarea nu se produce fără o determinare reciprocă. Sciziunea spirituală, care pornea de la Petrarca, se dezvoltă acum ca un reflex liber al istoriei şi moravurilor.

7. Pentru a sublinia — dacă mai e nevoie — prevalenţa temei melancoliei în sensibilitatea contemporană, nimic nu e mai potrivit decît geniala gravură a lui Albrecht Dürer (1471—1528), contemporanul, şi-ntr-un anume sens şi discipolul maeştrilor Renaşterii italiene. Format la arta şi la gîndirea italiană, Dürer a adoptat temele figurative, introducînd în ele valori etice. Pentru Dürer, desenul se supunea unei funcţii revelatoare. „Figurile" sale interpretau universul uman şi spiritual, dar trebuiau să şi medieze adevăruri simbolice şi metafizice. Din acest motiv el prefera să se exprime prin serii „poliptice", care să-i dea posibilitatea să prezinte în desfăşurare simulacrele realităţii concepută ca „idee". Într-un celebru „triptic" el propunea reprezentarea figurată a triplei sfere a activităţii umane, alegînd ca exponenţi *Cavalerul, Moartea* şi *Diavolul* (1513), *Sfîntul Ieronim în camera de lucru* (1514) şi *Melancolia* (1514) pentru a simboliza ideile sale estetice şi morale, s-ar zice existenţiale.

În prima gravură e înfăţişată creştinul care acţionează în lume şi-şi desfăşoară experienţa militantă ; în cea de a doua urcăm în sfera intelectului, care printr-o meditaţie necontenită şi inspirată ajunge să cucerească adevărurile escatologice şi transcendente. Şi în opoziţie cu această condiţie, Dürer a conceput semnificaţia dezolantă a *Melencoliei :*

„Cele două compoziţii — scrie Panofsky — prezintă de fapt un contrast prea desăvîrşit ca să fie doar întîmplător. În timp ce sfîntul Ieronim se află instalat confortabil la masa de lucru, Melencolia înaripată stă aproape chircită pe lespedea joasă de piatră, în preajma unei clădiri neterminate. În timp ce primul se află izolat şi adăpostit în calda şi însorita lui cameră de studiu, cea de a doua stă într-un loc îngheţat şi abrupt, nu departe de mare, abia luminat, după cum se deduce din umbra clepsidrei pe perete, de licărirea lunii şi de fulgerul funest al unei comete. În timp ce sfîntul îşi împarte chilia cu animalele lui bine hrănite şi blînde, Melancolia e întovărăşită de un amoraş ursuz care, cocoţat pe o piatră de moară abandonată, mîzgăleşte ceva pe o tablă de scris, şi de un cîine scheletic scuturat de friguri. În timp ce

Părintele Bisericii se află cufundat cu seninătate în lucrarea lui teologică, Melencolia e cufundată într-o stare de dureroasă apatie." [1]

Dürer traducea mitul cel mai obsedant al Renașterii italiene de origine platonică : imposibilitatea minții omenești de a ajunge în sferele adevărului absolut, ale operei finite, ale ideii perfecte. Toate instrumentele științei și cunoașterii se dovedesc insuficiente și inerte față de nesfîrșita amploare a misterului ce ne înconjură. Toate aceste elemente își făcuseră apariția o dată cu gîndirea lui Marsilio Ficino, dar acum ele sînt dezvăluite într-o reprezentare plină de prefigurări baroce și preromantice :

„Melencolia exprimă teme contrastante ; ea e însăși imaginea geniului care oscilează necontenit între existență și nonexistență. Orice acțiune, orice încercare e din capul locului minată de analiza critică a conștiinței. Cenușiul argintat al suprafeței metalice a gravurii lucește de o reverberație sumbră și stinsă. În cer, un liliac pronunță mereu aceeași vorbă surdă : melancolia. Dar această primă impresie se schimbă și se complică enorm datorită funcției simbolice a fiecăruia din elementele scenei, elemente a căror semnificație exactă rămîne în parte obscură, în ciuda sutelor de pagini scrise despre ele. Tema acestei gravuri trebuia să se nască direct din sfera de acțiune a umaniștilor prieteni cu Dürer. La originea Melencoliei stau atît enciclopediile medievale cît și neoplatonismul renascentist. În linii mari se pot distinge două filoane : cel al tradiției iconografice a Melencoliei, ca unul dintre cele patru temperamente corelate cu influxul planetelor asupra vieții umane, și cel al reprezentării geometrice ca una din artele liberale, cuprinzînd la rîndul ei numeroase arte, bazate pe fundamente de ordin matematic". [2]

---

[1] Gravura intitulată *Melencolia* e reprodusă și în volumul al III-lea, planșa 57 din *Enciclopedia universale dell'arte,* Veneția-Roma, Ed. Sansoni, 1958. Figurația e tulburată, în dezordine, mizeră, asemeni unei lumi care nu are nici o ieșire și se agită fără să-și împlinească scopul. Pentru analiza internă a gravurii, a se vedea E. Panofsky și F. Saxl, *Dürers Kupferstich* „Melencolia I", Leipzig-Berlin, 1923 ; E. Panofsky *A. Dürer* Princeton, 1943 (ed. a III-a 1948) ; idem, *The Life and the Art of A. Dürer,* Princeton, 1955 ; Idem, *Idea,* Leipzig-Berlin, 1924, p. 64 și urm. (în trad. italiană, Florența, 1952, pp. 92—97).

[2] Citățm din articolul lui Jan Bialostocki din *Enciclopedia universale dell'arte,* vol. IV, Veneția-Roma, Ed. Sansoni, 1958, coloanele 443—462 (îndeosebi 452—453).

Ca să adoptăm definiţia lui Panofsky, e vorba de *Melancholia artificialis*, adică *Melencolia* artei, a ştiinţei, a cunoaşterii.

De la Ficino la Dürer, sentimentul melancoliei a urmat o cale mai interiorizată şi chiar mai ascensională. Melancolia nu e numai unul dintre cele patru temperamente (atrabiliar, în cadrul sistemului umoral şi saturnic sub raportul influxurilor astrologice), ci, de la geneza ei fiziologică, a ajuns să însemne iubirea şi singurătatea ei absorbită şi chinuită, şi în cele din urmă, orice formă de abstracţie intelectuală şi artistică. Melancolia e o premisă la naşterea idolilor mentali şi fantastici ; ea constituie travaliul de multe ori disperat şi fără soluţie al gîndirii şi intuiţiei. E neîndoios că Dürer, cunoscut şi admirat de artiştii şi teoreticienii secolului al XVI-lea, a contribuit la difuziunea acestor concepte. La sfîrşitul acelui veac, Romano Alberti putea scrie :

„Vedem că pictorii devin melancolici, deoarece vrînd să imite, trebuiau să-şi reţină în minte fantasme, pentru ca apoi să le exprime în felul în care le văzuseră mai întîi în carne şi oase : şi nu numai o dată, ci mereu, meseria lor fiind tocmai aceasta ; din care cauză ei consideră în asemenea grad mintea abstractă şi separată de materie, încît ca urmare apare melancolia, care tocmai pentru acest motiv înseamnă după Aristotel inteligenţă şi înţelepciune, pentru că, aşa cum afirmă acelaşi, aproape toţi oamenii inteligenţi şi înţelepţi au fost melancolici." [1]

Că sentimentul literar al melancoliei a rămas legat de alegoria lui Dürer e dovedit, chiar şi după trecerea a trei secole şi jumătate, de o pagină (scrisă în jurul anului 1864) de Victor Hugo care recurge la gravura lui Dürer pentru a figura plastic melancolia lui Hamlet. Apropierea e foarte preţioasă pe planul culturii, deoarece aruncă o punte între Dürer şi Shakespeare şi între situaţia lui Hamlet şi spiritul romantic :

---

[1] Citäm din volumul *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*, sub îngrijirea Paolei Barocchi, vol. III, Bari, Laterza, 1962, p. 209.

„Unele opere ale spiritului omenesc egalează pe Hamlet, dar nici una nu-l depăşeşte. În *Hamlet* se află întreaga maiestate a lugubrului. O dramă care se naşte din revelaţiile unui mormînt e ceva colosal. *Hamlet* e, după părerea mea, capodopera lui Shakespeare. Nici o altă fiinţă poetică nu e mai emoţionantă şi mai tulburătoare ca el... Îndoiala neagră îi oprimă spiritul. Shakespeare, poet plastic prodigios, face aproape vizibilă solemna paloare a acestui suflet. Ca şi marea fantasmă a lui Albrecht Dürer, Hamlet s-ar putea numi *Melancholia*. Şi el are deasupra sa un liliac nesăţios, care zboară de colo, colo, şi la picioare ştiinţa, sfera, compasul, clepsidra, iubirea, iar în zare, în spatele lui, un enorm soare înfrozitor care pare că întunecă şi mai mult cerul". [1]

[1] Citäm din antologia *La fortuna di Shakespeare* (1593—1964), sub îngrijirea lui Gabriele Baldini, Milano, Il Saggiatore, 1965, I, pp. 313—314.

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITARY

LITERATURA COMPORTAMENTULUI

1. Omul veacului al XVI-lea, îndeosebi acela din prima jumătate a acestui secol, e încă de formaţie italiană. Poate că nici o altă epocă nu şi-a edificat personajul cu atîta forţă cum a făcut-o cultura literară a Renaşterii italiene. Dar, deşi au un aer comun, figurile care se conturează sînt destul de variate. Ceea ce au deopotrivă e forţa imposibil de înfrînat a existenţei şi acţiunilor lor. Dacă totuşi ne gîndim la sensibilitatea autorilor luaţi izolat, eroii lor respectivi nu pot fi reduşi la o unică dimensiune. E de asemenea adevărat că, în cele din urmă, divergenţele lor nu apar ireconciliabile. Mai mult decît de o disparitate, e vorba de o distincţie, datorată în primul rînd puternicei personalităţi a acelor scriitori. Nu e uşor să compari temperamente ca Ariosto şi Bandello, sau Machiavelli şi Castiglione, sau chiar Guicciardini şi Bembo. Fiecare dintre aceştia îşi integrează protagoniştii într-o realitate destul de omogenă ; dar aceştia capătă o identitate atît de unică, încît par să respingă orice posibilitate de transpoziţie. Şi totuşi în structura lor cea mai intimă, ei dispun de calităţi analoage. În primul rînd, raportul lor fundamental cu natura şi realitatea, care se menţine constant : şi, în acelaşi timp, vocaţia de a le transcende şi a se situa la un nivel mai înalt din care să le controleze şi, eventual, să le dirijeze. Se poate spune că numitorul comun se constituie tocmai din convergenţa acestor două componente : conştiinţa puternică a realului (ca natură şi ca societate) şi acţiunea competitivă a eroului individual.

Bineînţeles că nu e uşor să faci să coincidă personajul teoretizat de Machiavelli în *Principele*, cu *Curteanul* lui Castiglione. Dar, de fapt, amîndoi suferă un proces de idealizare, fără a neglija totuşi nici o clipă drepturile naturii şi ale realităţii. La drept vorbind, în măsura în care „principele" şi „curteanul" par să năzuiască la sfera exemplarităţii, ei continuă să-şi intensifice originile naturaliste. Poate că în nici o altă perioadă a culturii italiene nu s-a căutat cu atît

stăruință stabilirea unui echilibru între forțele morale și exigențele reale și obiective, cum s-a întîmplat cu scriitorii din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Nu degeaba semnala Dilthey în sensibilitatea lui Machiavelli una din culmile concepției renascentiste asupra omului și a naturii. Fizionomia umană care se profilează în paginile *Principelui* și ale *Discursurilor* e fără îndoială mostra cea mai grăitoare și mai peremptorie care urmează celei oferite de Dante și de Petrarca. Imaginea vieții schițată de Machiavelli se află în opoziție cu experiența urmărită de veacul al XVI-lea. Dar e tot atît de adevărat că omul lui Machiavelli e strîns legat de eroii *Decameronului*. Pe acest plan, Boccaccio a precedat realismul lui Machiavelli, grație intuiției artistice, ba chiar în comparație cu el se revelă mai bogat și mai complex. Apelul la Boccaccio se poate face întîmplător în cazul *Mătrăgunei*, dar raportul dintre autorul său și marele scriitor din secolul al XIV-lea ar trebui mai bine precizat. Față de destinul omenesc legat de natură și de societate, învățătura pe care Machiavelli ar fi putut-o scoate din *Decameron* depășește orice precedent. Chiar și cu privire la „personaj", e ușor să constatăm tendința către abstracție care, dimpotrivă, nu caracterizează aproape niciodată pe eroii povestirilor lui Boccaccio. Această legătură dintre cei doi scriitori nu poate fi trecută cu vederea : o istorie a realismului toscan, care în ciuda soluțiilor speciale ar începe cu *Divina comedie* (după cum și-a dat seama dealtfel însuși Boccaccio în devoțiunea lui fără margini la adresa lui Dante), ar trece prin *Decameron* ajungînd la *Principele* și la *Mătrăguna* fără nici o cezură. Atît personajele lui Boccaccio cît și protagoniștii politici ai lui Machiavelli sînt construiți după un tipar realist atît de concret încît, în cele din urmă, par să încarneze experiența la modul rigid al unei teoreme. Controlul pe care Boccaccio și Machiavelli îl exercită asupra personajului e precis și foarte limpede, în același fel în care procedase și Dante. Dar în concepția lor, mai modernă, abandonarea transcendenței putea să arunce destinul omenesc în atomismul empiric. Numai că, în *Decameron*, Boccaccio înlocuia dimensiunea dantescă, absolută în ea însăși și categorică, cu măsura naturii și a societății, renovînd în cele din urmă un sistem de relații tot atît

de unitar și de hotărîtor : și acest sistem era epic, avînd în plus o disponibilitate aproape inepuizabilă. Lecția lui Boccaccio a fost transmisă lui Machiavelli care, totuși, o face, e adevărat, mai puțin deschisă și mai puțin maleabilă : aceasta mai ales datorită unui pesimism propriu, mai mult sau mai puțin implicit, și care în schimb îi era necunoscut lui Boccaccio. Ba chiar, din acest punct de vedere, realismul lui Machiavelli, deși se dezvoltă pe linia lui Boccaccio, poate apare, dacă-l privim global, mai circumscris și deja prins în forme deterministe, pe care povestitorul din secolul al XIV-lea știuse să le evite, chiar dacă s-a apropiat mereu de ele, ca de o ispită. În cele din urmă, personajele *Decameronului* se bucură de o libertate și inventivitate mai mare chiar decît protagoniștii asemănători ai lui Machiavelli.

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY

IDEEA DE „CURTEAN"

În raport cu ideea pe care Machiavelli o va oferi despre om aproximativ în aceiași ani, *Curteanul* lui Castiglione (1478—1529) constituie dublura. Dacă ne gîndim apoi la zonele morale obscure și riscante asupra cărora se va îndrepta atenția lui Bandello, personajul lui Castiglione va pare nu numai anacronic, dar chiar aparținînd unei societăți imaginare. Cititorul se află în fața unor rezultate opuse ; dar își dă seama că ele sînt, fiecare în parte, veridice. *Principele* și *Curteanul* sînt cele două momente ale civilizației italiene din timpul Renașterii și atestă dubla direcție a conștiinței în raport cu realitatea etică și socială : pe de o parte realismul, pe de alta, idealismul. Dar, în ambele cazuri, omul e considerat prin prisma punerii la încercare și a controlului, a riscului și a posesiunii. În sfîrșit, chiar și în sublimarea pedagogică a omului Renașterii, Castiglione se întîlnea cu formele experienței directe și ale practicii de fiecare zi. E adevărat că „principele" lui Machiavelli e produsul unei atitudini realiste viguroase și violente ; dar edificarea lui își găsește soluția într-o „idee", asemănătoare cu aceea din care se inspiră și structura „curteanului". Amîndoi autorii tind să edifice o teorie, o schemă a unui personaj. Și, în definitiv, între cei doi, Castiglione dă impresia că și el e înclinat în substanță spre aceeași considerare empirică a lucrurilor ca și Machiavelli.

Scriitorul vrea să propună modelul exemplar al gentilomului de curte. El și-a schițat opera între 1507 și 1508, i-a dat structura definitivă la Roma în anii 1513—1516 (*Principele* datează din 1513) și a făcut imediat să circule opera sa în mediile literare încă sub formă de manuscris : editarea a realizat-o abia în 1528, cu un an înainte de a muri. Castiglione știe că nu e posibil ca oamenii să realizeze perfecțiunea ; dar e tot atît de adevărat că mintea noastră o poate concepe. Și așa cum există „Ideea unei Republici perfecte sau

a Regelui perfect sau a perfectului Orator, există şi ideea de perfect Curtean". Dealtfel, întregul tratat e pus sub egida lui Platon. În cele patru cărţi ale sale (corespunzînd celor patru serate de conversaţie) se edifică arhetipul cavalerului. Prima carte se referă la originea curteanului („noblețea e ca o lumină strălucitoare care descoperă şi ne face să vedem ceea ce e bun şi ceea ce e rău") la alcătuirea fizică şi morală, la bogăţia culturii sale (literatura, elocvenţa, muzica, artele figurative). În cea de a doua carte sînt analizate calităţile temperamentului (prudenţa, discreţia, circumspecţia, perfecta demnitate), circumstanţele experienţei (spectacole, turnire, dansuri, conversaţii), comportamentul (modestia, prestigiul, consimţirea fără slugărnicie, spiritul de iniţiativă, alegerea cunoştinţelor şi prietenilor, măsura în gesturi şi în cuvinte, o constantă moderaţie), raporturile cu alţi oameni şi simpatia pe care le-o poate inspira, mai ales graţie replicii prompte, a gustului pentru cuvîntul de spirit şi pentru glume, a farselor (să ne gîndim, în cazul acestora din urmă, la tematica narativă care merge de la Boccaccio la Bandello şi, în cazul cuvîntului de spirit, la formele Umanismului intelectualist, care duce la subtilităţile Barocului). A treia carte este dedicată schiţării tipului desăvîrşit al „doamnei de palat", pentru a întregi în acest fel configuraţia psihologică a Renaşterii. Se înţelege cum se profilează acum tema iubirii, care în cea de a patra carte îşi va găsi cea mai delicată celebrare în stil platonic prin intervenţia lui Pietro Bembo, care se referă la teme din propria sa carte *Asolani* (1505) şi la marea tradiţie a lui Marsilio Ficino. Dar lăsînd laoparte această încheiere, care accentuează caracterele idealiste, prezente totuşi în mintea autorului, lucrarea devine o cercetare concretă a societăţii şi a psihologiei, de un realism care îndrumă întreaga materie a dialogului spre adevărul „efectiv" al lumii şi al existenţei. Şi de aceea proza din *Curteanul* are o sintaxă exemplară, ca una ce dezleagă numeroasele probleme şi implicaţii ale experienţei în cadrul unei măsuri intelectuale de un rar echilibru. *Curteanul* e una din cărţile fundamentale ale civilizaţiei

noastre, şi care poate sta pe acelaşi plan cu tratatul *Despre familie* de L. B. Alberti [1].

De marele scriitor al secolului al XV-lea pare să se coreleze acea umbră de melancolie ce însoţeşte sentimentul vieţii în tot Umanismul. La începutul cărţii a doua, scriitorul reia vechea şi veşnic actuala problemă a felului în care anticii vedeau viaţa şi aceea a decepţionismului care-i făcea să devină o dată cu trecerea anilor negatori şi pesimişti : cum se explică faptul că oamenii, ajunşi la apogeul existenţei lor, laudă vremurile trecute şi dezaprobă timpurile moderne ? Explicaţia e că, o dată cu trecerea anilor, sensul vesel al vieţii se stinge în ei, şi din viaţă nu mai rămîne decît amara amintire : „Cu toate acestea, în acel moment, în sufletele noastre, ca şi toamna frunzele arborilor, cad suavele flori ale fericirii, şi în locul seninelor şi limpezilor gînduri, îşi face loc tristeţea întunecată şi îngrozitoare", iar din „plăcerile trecute" nu rămîn „decît o amintire persistentă, şi imaginea acelei scumpe vremi a tinereţii, în care, atunci cînd o trăiam, ni se părea că cerul şi pămîntul şi toate lucrurile sînt în sărbătoare şi rîd în jurul privirii noastre, iar în mintea noastră, ca într-o grădină gingaşă şi plină de delicii, înfloreşte dulcea primăvară a veseliei". În străfundurile imperturbabilităţii care pare să caracterizeze *Curteanul*, vibrează una din cele mai mari drame ale vieţii omeneşti :

„Şi, totuşi, mi se pare că anticii erau în situaţia acelor oameni care, plecînd dintr-un port, rămîn cu privirea aţintită la uscat, încît li se pare că nava stă pe loc iar ţărmul e cel care se depărtează, şi totuşi contrariul e adevărat ; portul şi, în aceeaşi măsură, timpul şi plăcerile rămîn pe loc, iar noi, fugind cu nava morţii ne îndepărtăm unul după altul pe acea mare furtunoasă care înghite şi devorează toate lucrurile."

[1] Ne folosim de unele pagini din eseul nostru scris cu ocazia apariţiei volumului îngrijit de Giuseppe Prezzolini, în care se publică din nou *Curteanul* de Castiglione şi *Galateo* de Mons. Giovanni Della Casa (Milano, Rizzoli, 1937) : Salvatore Battaglia, *Difesa del „Cortegiano"*, în revista „Romana", I, 1937, pp. 160—175. Cît priveşte textul, am avut în vedere ediţia îngrijită de Bruno Maier, Torino, UTET, 1935.

Şi de aici se vede concepţia pe care Castiglione, şi o dată cu el Renaşterea, o au despre existenţă, îndeosebi se observă acel amestec de lumini şi umbre în care alternează experienţa cu infinitele şi ascunsele posibilităţi ale conştiinţei umane: „deoarece în sufletele noastre se află atîtea ascunzişuri şi atîtea locuri tăinuite încît e cu neputinţă ca înţelepciunea omenească să parvină a cunoaşte cele ce se află ascunse înăuntru". În această proză, care pare compusă şi stăpînită, poezia e oarecum învăluită şi disimulată în însăşi strălucirea stilului. Prin *Curteanul* lui Castiglione, personajul din secolul al XVI-lea e reprezentat după un canon clasic, deşi sub presimţirea iminentei risipiri ce-i va corupe unitatea şi credinţa.

2. De dragul construcţiei, Castiglione a sacrificat orice mişcare sufletească; a atribuit figuri Curteanului o substanţă psihologică moderată, care nu cunoaşte umbrele şi acuităţile spiritului, totul configurîndu-se în el cu o extremă luciditate, limpede, asemeni unei olimpice prezenţe între alţii: e idealul omului Renaşterii, nu numai al curteanului, al literatului, al politicianului sau gînditorului, ci al omului complet, gîndit în plenitudinea puterilor sale, în forma lui cea mai totalitară, mai universalistă, care a înţeles viaţa şi posibilităţile ei de toate felurile, care şi-a dezvoltat calităţile intelectuale de natură să-l ajute să stăpînească realitatea schimbătoare, să intuiască ideile suprasensibile, să comunice cu eternitatea imobilă, să se simtă un privilegiat printre toate celelalte creaturi, totdeauna *compos sui*[1] în acţiunile şi gîndurilor sale, totdeauna prezent pentru sine însuşi în orice împrejurare a existenţei sale şi în orice clipă a gîndirii, capabil oricînd să pătrundă cu ochiul minţii raţiunea lucrurilor. A edifica un astfel de om, care încetează de a mai fi din carne fragilă şi din nervi delicaţi, şi care în locul lor pare a fi alcătuit dintr-o substanţă ce depăşeşte omenescul, o substanţă aproape ireală, cînd compactă, marmoreană, impenetrabilă, cînd transparentă, permeabilă, foarte ductilă şi intuitivă, asemeni substanţei din care sînt făcuţi îngerii, era necesară o mortificare a tot ceea ce în om e mişcare spontană şi pur instinctivă, o

[1] Stăpîn pe sine însuşi (lb. lat. N. trad.).

mortificare a tuturor gesturilor care în firea omenească sînt impulsive, neregulate, incoerente, era nevoie să se calmeze impulsul sîngelui şi reacţiile subite ale nervilor, trebuia ca viaţa şi acţiunea să fie transmutate într-o sferă în care mişcările, pasiunile, dorinţele să se exprime pe căi contemplative, liniştite, rectilinii. Şi Castiglione şi-a creat mitul măsurii spirituale, al echilibrului moral, al moderaţiei sentimentale ; acestei noi şi fascinante divinităţi el a vrut să-i sacrifice puţin cam prea multe, neglijînd adesea fermenţii de dezvoltare şi contrastele interne, obscure şi vijelioase, care alcătuiesc marele fenomen al vieţii ; dar a fost obligat să plătească acest tribut de ardentă umanitate, pentru a se putea înălţa pînă la noul zeu terestru, care pare că se satisface în sine, şi trăieşte la marginea vieţii, acolo unde experienţele umane par să se transfigureze în atitudini eterne, iar cele mai răscolitoare şi chinuitoare acţiuni par să se purifice într-o fremătătoare, caldă şi totuşi solidă raţionalitate.

Individul pe care-l încarnează Curteanul nu e conceput în sine ca Principele lui Machiavelli, alături de care e pus de obicei într-un contrast pe cît de riscant pe atît de firesc : primul reprezintă o întreagă societate, ale cărei virtuţi transmisibile şi solidare le rezumă, cel de al doilea e închis într-o inexorabilă singurătate. Omul lui Machiavelli constituie o excepţie, Curteanul regula ; faţă de ultimul, primul păstrează ceva teribil de medieval : şi nu mă refer, bineînţeles, la conştiinţa istorico-politică, ci la substanţa psihologică a existenţei sale, în cadrul limitelor înseşi în care se configurează experienţa sa ; domeniul spiritual al Principelui există în funcţie de o serie de idealuri politice din viitor, care transcend omenescul ascuns al individului şi par chiar a-l dezumaniza, în timp ce controlul psihologic şi intelectual al Curteanului e totdeauna conform cu dialectica vieţii şi celebrează şi sublimează în sine cele mai esenţiale atribute ale umanităţii. Machiavelli închidea gigantica lui creatură într-o existenţă „nesocială", iar Castiglione, invers, în preocuparea pentru formarea individuală, urmărea o solidaritate de spirite alese, de talente superioare, de inteligenţe luminoase şi aşezate, în care viaţa să se alimenteze din continue cuceriri spirituale şi intelectuale, dintr-o asiduă rafinare a tuturor valorilor senti-

mentale, afective, sociale, dintr-un prozelitism lumesc, laic, deschis tuturor oamenilor cu educaţie rafinată şi cu o conştiinţă fermă. În raport cu fatalitatea machiavellică, care postula prezenţa şi acţiunea Principelui ca un rezultat perfect consecvent al unei necesităţi politice extreme, edificarea umanistă şi unitară a Curteanului capătă o puternică semnificaţie pedagogică : de aici marele său succes dincolo de cadrul Italiei, oriunde se organiza o societate mondenă şi se urmărea un echilibru între cerinţele realităţii politico-sociale şi impulsurile ideale ale spiritului. Lumea practicii constituia scopul omului-Machiavelli, în timp ce curteanul reprezenta una din numeroasele căi prin care se puteau aprecia virtuţile omului : scopul ultim era frumuseţea intelectului, contemplarea mult rîvnită a universului. Ca atare, Castiglione nu revendica oare pentru sine dreptul unui „clerc", el care totuşi trăia şi participa la climatul politic, în calitate de diplomat subtil şi de pasionat executant al voinţei principelui său ?

Toată cartea oscilează între o idealitate de ordin intelectual, care pare a transcende formele realităţii contemporane pentru a se ridica la o contemplare raţională, şi o normă de conduită practică care ascultă de contingenţele vremii şi ale mediului ; aşa că, pe de o parte, meseria de „curtean" pare una între numeroasele profesiuni ale acelei vremi, chiar dacă ar fi cea mai nobilă şi mai plină de merite, în timp ce sub alte aspecte ea pare a releva o atitudine din totdeauna a spiritului omenesc, care înţelege să se cunoască pe sine însuşi şi să-şi constituie o regulă interioară a sa. Aceasta e tot o concepţie enciclopedică a vieţii spirituale, cu acea parte de general, de abstract şi erudit care reprezintă o moştenire a Evului Mediu şi pe care Umanismul n-a izbutit încă s-o asimileze şi s-o depăşească integral ; dar enciclopedismul acesta de noţiuni, plin de curiozitate şi impersonal, devenea în omul renascentist o prezenţă simultană de virtuţi şi de acţiuni, o disponibilitate morală şi intelectuală : într-adevăr, lumea cunoştinţelor era absorbită în favoarea unei personalităţi individuale, ea se alcătuia între limitele unei conştiinţe unitare, ieşea şi se elibera din temniţa cărţilor pentru a se integra în dialectica existenţei.

3. Productivitatea *Curteanului* e dovedită de numeroase reflexe pe care cartea le-a avut în literaturile europene, în care a pătruns civilizaţia Renaşterii italiene. Or tocmai opera lui Castiglione a constituit o deschidere de drum lucidă a idealurilor estetice, culturale şi sociale ce şi-au aflat în Italia umanistă prima elaborare lirică şi prima conştiinţă intelectuală. Pentru scriitorii de dincolo de Alpi, francezi (traducerea lui J. Colin datează din 1537, corectată în 1538 ; cea a lui G. Chappuys e din 1580), spanioli (versiunea lui Boscán datează din 1534), englezi (traducerea lui sir Thomas Hoby, *Courtyer*, e din 1561, şi a fost cunoscută de întreaga epocă elisabetană), germani (şi în Germania a parvenit graţie unei versiuni latine, *De Curiali sive aulico libri quattuor*, Frankfurt, 1606), *Curteanul* se înfăţişa ca opera cea mai realizată, care unificase şi moderase într-o vigurosă sinteză toate formele vieţii individuale şi sociale, ale experienţei sentimentale şi literare, ale realităţii empirice şi ale celei spirituale. Era îndeosebi atacată şi inteligent soluţionată problema raporturilor dintre cultură şi viaţa de lume, dintre domeniul gîndirii şi cel al practicii, în numele acelui sentiment literar şi artistic al spiritului aflat totdeauna în opoziţie cu sensul imediat şi politic al vieţii. Să ne gîndim din nou, de exemplu, la omul către care aspira Montaigne, care-şi găsea anume în *Curteanul* lui Castiglione antecedenţii săi cei mai direcţi şi mai preţioşi ; şi una dintre principalele preocupări ale scriitorului francez, poate cea mai prezentă şi activă în stabilirea portretului moral şi mental al omului nou, e constituită din căutarea unei armonii interioare, de natură să ducă la depăşirea limitării umane a eruditului, a „pedantului", a insului cu pretenţii filozofice — în conformitate cu tipul umanist al lui Rabelais însuşi — pentru a admite şi dezvolta complexitatea spirituală a individului cea mai variată cu putinţă : e vorba de o potenţare a facultăţilor morale graţie conştiinţei culturii, şi de un control al formaţiei intelectuale şi literare prin via şi veşnic deschisa experienţă a celei mai largi vieţi de lume. La acest echilibru ideal, la care Castiglione părea să fi ajuns oarecum printr-o intuiţie miraculoasă — cînd, de fapt era vorba de o lentă dar viguroasă maturizare a sentimentului social şi de o exuberantă plenitudine a

sensibilității psihologice — Montaigne ajungea pe urma pașilor săi cu oarecare efort: „Nu ne străduim în acest caz... să formăm un gramatician sau un logician, ci un *gentil' homme*“. Și, totuși, în ciuda inepuizabilei sale abundențe de notații, Montaigne nu a izbutit să realizeze linearitatea și transparența cu care Castiglione și-a zugrăvit „gentilomul“ său; în însăși profunzimea sa, atît de bogată și de plină de ecourile problemelor spirituale, omul lui Montaigne rămîne neunit și neorganic, absorbit și fărîmat de aglomerația și elanul motivelor sale umane și raționale, în comparație cu esențialitatea cristalină, și cu adevărat clasică, a lui Castiglione, care, chiar și în mulțimea atributelor, valorilor și experiențelor rezervate creaturii sale, nu a pierdut sensul simplității și a păstrat necontenit o intuiție clară a ingenuității și actualității vieții umane.

Dar *Curteanul* și-a aflat corespondența cea mai mare și mai imediată în Spania, în virtutea unei congenialități absolute, cu atît mai mult cu cît în însăși experiența lui Castiglione își găsiseră ecou unele elemente tipice ale civilizației spaniole; ba mai mult, în sensibilitatea vechii Castilii, rămasă în esență mai curînd nobiliară decît dinastică, se precizează și se afirmaseră necontenit interese de această natură: începînd de la primele veacuri, datorită unor principi — ca Juan Manuel și López de Ayala — cultura spaniolă tindea foarte conștient spre tipul de Curtean; chiar și în elaborarea temelor morale, psihologice și sociale a „hidalgo“-ului, atît infantele Juan Manuel cît și cancelarul López de Ayala înfățișaseră și anticipaseră unele preferințe caracteristic umaniste, care constituiau aproape o pregătire a mentalității Renașterii italiene. Dar cultura italiană a intrat în Spania pe căi literare, lirice, petrarchiste: și împreună cu lumea artei și-a făcut loc și *Curteanul* lui Castiglione, prin eforturile a doi rafinați poeți, ambii „italienizanți“ fervenți și combativi: Garcilaso de la Vega (1501—1536) și Juan Boscán (mort în 1542). Primul a fost acela care a semnalat lui Boscán cartea autorului italian; versiunea acestuia, realizată literar, dar totuși cu o genială fidelitate, pînă într-acolo încît să constituie una din cele mai izbutite pagini de proză din secolul al XVI-lea spaniol, are o dedicație datorată lui Garcilaso în-

suși. Viața lui, foarte scurtă și în întregime închinată poeziei, practicii curtenești și războaielor, părea să transpună în viață și să celebreze idealul lui Castiglione, în toată integritatea și limpezimea sa ; el putuse traduce și fixa în existența lui repede consumată, și totuși plină și densă, himerica aventură a Curteanului.

În cazul lui Castiglione, experiența *Curteanului* fusese trăită mai întîi în act înainte de a fi obiectivată și idealizată în oglinda prozei sale de stil platonician ; dar desigur că între purtarea sa ca om și imaginea perfectului curtean se interpunea mitul poeziei, datorită căruia, nu numai că scriitorul se rcunoștea în aspectul, în gesturile și în ideile creației sale, dar de multe ori se simțea infinit mai mic, depărtat și mortificat de însăși sublimarea eroului său. Chiar și viața însăși, nu totdeauna atît de transparentă precum o reflecta el în ochii curteanului său și nu totdeauna atît de maleabilă și de mlădioasă ca să se lase stăpînită de forța și de pasiunile sale, avea să se dovedească uneori surdă și ineficientă față de rafinamentul aristocratic și senin al miticului său tip de om ; dealtfel opera pe care el o elaborase multă vreme, opera pe care o concepuse și o realizase în cei mai buni ani ai săi, a văzut lumina tiparului doar cu un an înainte de moartea autorului, într-un moment în care misiunea politică la Madrid îl costase destul de mult amărăciuni și tribulații ; nu mai era tînăr și începuse să alunece spre o mediocră decrepitudine ; el însuși afirmase în *Curteanul* că numai o scurtă perioadă din viața unui om e propice perfectului curtean, atunci cînd tinerețea e mai plină de viață și mai debordantă, iar experiența i-a probat și i-a consolidat vigoarea, fără să-l altereze încă cu umbrele apusului. Numai tinerețea conștientă, exuberantă și totuși plină de măsură, poate realiza stăpînirea de sine și poate exalta armonia integrală a facultăților spirituale : o dată cu trecerea anilor, și depășind limitele maturității, curteanul devine un simplu supraviețuitor, iar virtutea lui cea mai mare constă doar în păstrarea amintirii și a semnelor educației care l-a format, în timp ce înțelepciunea lui nu mai traduce echilibrul ponderat și generos al unei anumite epoci, ci e lipsit de pasiune și devine greoi, ca și cum n-ar mai avea aripi. Garcilaso de la Vega, cel mai rafi-

nat poet castilan, e acela care a încarnat experienţa desăvîrşitului gentilom şi a trăit-o cu o perfectă coincidenţă în perioada scurtă a tinereţii sale : mort la treizeci şi cinci de ani pe cîmpul de bătălie, a avut şansa de a cunoaşte doar vîrsta credinţei, a cuceririlor, a vieţii pe care ţi-o realizezi în ritm accelerat şi plin de avînt, fără să ajungi la zonele cenuşii ale decadenţei.

Secolul al XVI-lea e pentru *Curteanul* secolul eroic ; dar acţiunea sa îl depăşeşte, iar figura şi spiritualitatea pe care Castiglione i le-a insuflat se adaptează culorii şi tonului epocii următoare în care idealurile Renaşterii se corup şi se întunecă, fiind deformate şi mortificate de acea criză morală şi religioasă abătută asupra Europei, şi îndeosebi asupra lumii latine. Şi tot *Curteanul* e acela care constituie un criteriu de apreciere a calmului social al veacului : ajuns în mîinile unui iezuit agitat şi rebel, Baltasar Gracián (1601—1658), el se transformă în figura *Eroului* (1637) şi a *Discretului* (1646), frîngîndu-şi divinul său echilibru intern : ceea ce la Castiglione era sentiment al armoniei, la Gracián se dezintegra şi se scinda. Dealtfel, prin această accentuare şi stilizare a unor elemente inseparabile ale formaţiei curteanului, se trădau limitele şi insuficienţa felului în care alte popoare europene înţelegeau cultura Renaşterii italiene.

Şi cînd secolul al XVII-lea francez, ieşit din războaiele religioase, extindea viaţa de curte şi o reflecta în viaţa de salon, unde asupra tuturor virtuţilor vechi şi noi ale „gentilomului" prima miracolul conversaţiei, *Curteanul* italian era încă citit şi constituia subiect de meditaţie ; generaţia *mondains*-ilor se înfăţişa ca moştenitoare a secolului al XVI-lea italian, mai ales în ceea ce priveşte conversaţia, jocul abil al dialogului, dificila artă a dialecticii salonarde şi preţioase ; poate că lucrarea lui Castiglione era mai puţin consultată şi studiată, şi nu pentru că ar fi părut depăşită sau învechită, ci pentru că învăţămintele ei pătrunseseră deja larg în literatura vremii, şi multe lucrări italieneşti şi franceze îşi însuşiseră conţinutul ei şi-i absorbiseră spiritul : de la însuşi *Galateo* al Monseniorului della Casa (datînd din 1558, şi editat în Franţa cu o traducere încă din 1609) la lucrarea *Conversazione Civile* de Guazzo (Veneţia, 1574) pînă la cele mai

recente *Diverses leçons* de Louis Guyon (1604 şi 1610), pînă la *Gentilhomme* de Nicolas Pasquier (1616), la scrierea anonimă *le Courtisan français* (1632) şi în cele din urmă la lucrarea *l'Art de plaire à la cour* de Faret (1630, cu numeroase alte ediţii în decursul întregului veac) : în felul acesta se ajunge la aerele de superioritate ale *honnête homme*-ului. E o gradaţie de mai îndepărtate sau apropiate imitaţii care, în mod conştient sau prin mijlocirea unei tradiţii, repetă şi elaborează din nou lecţia şi atmosfera micii curţi din Urbino : din acest proces, unele aspiraţii apar poate mai aprofundate, alimentate fiind şi de o serie de interese mai noi şi mai urgente, dar e cert că unitatea fundamentală a *Curteanului*, născută din spiritul italian al Renaşterii, se dezarticulează din această cauză şi se diluează într-o practică mai morbidă şi mai abilă, dar şi mai ipocrită şi mai stagnantă, care nu mai e rodul unei intuiţii geniale a valorilor supreme ale spiritului uman, ci rezultatul unei stilizări formaliste.

BCUIAŞI CENTRAL UNIVERSITARĂ

PARADIGMA TIRANULUI

1. Dacă punem *Principele* lui Niccolò Machiavelli (1469—1527) alături de tratatele similare ba chiar omonime din trecut, de exemplu alături de cel al lui Aegidius Romanus, ne-am putea gîndi la portretul unui demon şi respectiv al unui înger. Desigur că şi „curteanul" lui Castiglione ar putea apare înrudit cu Principele medieval sau cu Monarhul dantesc, în ciuda maturităţii sale renascentiste. Dimpotrivă, tiranul pe care-l schiţa Machiavelli în cartea sa din 1513 era mai autentic decît tot ce se putea închipui în acea vreme [1] Pentru încercarea noastră de identificare a „personajului", celebrul „principe" izvorît din mintea îndrăzneaţă a scriitorului florentin e poate cea mai clară şi peremptorie creaţie pe care a înregistrat-o pînă acum literatura modernă. Eroul lui Machiavelli e o monstruozitate psihologică, care totuşi dezvăluie şi atestă adevăruri concrete şi irefutabile. Autorul *Principelui* a încercat să dea o expresie raţională şi canonică iraţionalului şi anormalului, făcînd dintr-o ipoteză psihopatică un soi de necesitate morală. Dar ceea ce face încă şi va face mereu din închipuirea lui Machiavelli o invenţie genială e faptul că personajul acesta realizează în monstruozitatea şi improbabilitatea lui o figură umană de o absolută veridicitate istorică şi sufletească. Tiranul lui Machiavelli posedă caracterele unei simple „compoziţii" literare şi intelectuale, dar în acelaşi timp se revelă concret şi adevărat. El se naşte

[1] Redactarea *Principelui* (cu titlul *De Principatibus)* se situează între iulie şi decembrie 1513 ; dar lucrarea a fost publicată postum în 1532 (a se vedea ediţia în facsimil în editura UTET, ca „Dar de sărbători, 1961" reproducîndu-se şi introducerea lui Frederico Chabod din 1924, care a fost ulterior tipărită din nou în volumul aceluiaşi autor *Scritti su Machiavelli,* Torino, Einaudi, 1964). Textul cel mai demn de consultat e încă acela îngrijit de Mario Casella *Tutte le opere di Niccolò Machiavelli,* Florenţa, Barbèra, 1929. Azi, mai accesibilă e ediţia îngrijită de Sergio Bertelli, cu o introducere de Giuliano Procacci, Milano, Feltrinelli, 1960.

dintr-o posibilitate teoretică şi pătrunde adînc în inima vieţii şi a realităţii. Această legătură dintre doctrină şi natură, dintre istoriografie şi realitate, caracterizează firea cea mai profundă a lui Machiavelli. Poate că autorul *Principelui* a pătruns în psihologia umană mai adînc decît a făcut-o, în paralel, în sfera politicului.

Evidenţa şi francheţea cu care se înfăţişează personajul tiranului au o pecete imposibil de confundat, amintind arta viguroasă a lui Boccaccio. Numai că structura umană a *Principelui* e compozită, şi în el coexistă mai multe persoane. Într-o singură încarnare, Machiavelli a încercat să dea viaţă mai multor forme de psihologie. Eroul său trebuie să epuizeze întreaga teorie a statului absolut. Cît priveşte comportamentul, se pretinde o capacitate de cunoaştere morală de tip enciclopedic. Adevărul e că în personajul conducătorului de stat, Machiavelli a reflectat întregul univers al oamenilor, destinul lor esenţial. Portretul absolutismului politic ajungea să antreneze dialectic societatea universală. Orice calitate a principelui se află în relaţie cu o acţiune sau cu o reacţiune corespunzătoare a poporului. În cele din urmă, sufletul şi purtarea principelui devin un fel de ecran pe care se profilează adevărurile elementare ale oamenilor. Dacă, de exemplu, un conducător de stat trebuie să se ferească de ura şi dispreţul poporului, după cum recomandă scriitorul, această consideraţie se referă deopotrivă la principe şi la supuşi. Dacă e adevărat că „Oamenii îl vor urî mai ales [...] dacă se va arăta lacom şi se va face stăpîn de averile şi pe soţiile supuşilor lui“ [1], e tot atît de adevărat şi reversul, adică faptul că „atîta vreme cît nu le iei oamenilor, anume majorităţii lor, nici averea, nici onoarea, ei trăiesc mulţumiţi“ [2]. Dar autorul mai face o precizare, care în sine poate părea gratuită. Dat fiind că principele trebuie „să se facă în aşa fel temut, încît, dacă nu-şi cîştigă iubirea supuşilor să evite însă ura lor“, el va obţine „totdeauna [aceasta] dacă se va feri de a pune mîna pe averile cetăţenilor şi supuşilor lui şi de a se atinge

[1] Niccolò Machiavelli, *Principele*, trad. N. Façon, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1960, p. 67 (N. trad.).
[2] *Idem*, trad. cit., p. 67 (N. trad.).

de femeile lor, [...] dar mai presus de toate trebuie să se ferească de a se atinge de averile oamenilor pentru că oricine uită mai uşor moartea propriului tată, decît pierderea bunurilor"[1].

Psihologia „personajului" se află în legătură continuă şi bine precizată cu psihologia celorlalţi. Din dialectica lor, Machiavelli constituie o substanţă etică în sens unitar şi circular, în care corespondenţele se îmbină ca nişte elemente de construcţie. Şi, astfel, aforismul concluziv cu privire la ură şi iubire în jurul cărora trebuie să oscileze principele se referă la substratul uman, nu la un simplu personaj: „Oamenii şovăie mai puţin atunci cînd este vorba să facă rău unuia care şi-a cîştigat iubirea celorlalţi, decît altuia care se face temut, pentru că iubirea se păstrează prin legătura obligaţiei, şi cum oamenii sînt răi, aceasta poate fi oricînd ruptă atunci cînd intră în joc folosul tău particular; în schimb, teama se păstrează prin frica de pedeapsă, care nu-l părăseşte niciodată pe om"[2]. Şi, astfel, acţiunea dictatorului e fatală pentru că e condiţionată de deprinderea generală:

„Atunci cînd unul din două trebuie să lipsească, este mult mai sigur pentru tine să fii temut decît iubit. Căci despre oameni se poate spune în general lucrul acesta: că sînt nerecunoscători, schimbători, prefăcuţi şi ascunşi, că fug de primejdii şi sînt lacomi de cîştig; atîta vreme cît le faci bine, sînt ai tăi în întregime, sînt gata să-şi dea sîngele pentru tine, îţi oferă averea, viaţa şi copiii lor [...] atîta vreme cît nevoia este departe; dar cînd ea se apropie, toţi se ridică împotriva ta."[3]

Conexiunea în care apare această ţesătură de relaţii e de o precizie matematică şi în acelaşi timp feroce. Poate că pagina cea mai incisivă e aceea din capitolul al XVIII-lea unde Machiavelli atacă problema inepuizabilă a existenţei şi aparenţei, care e deopotrivă veche şi modernă.

„Un principe nu trebuie, deci, să aibă toate însuşirile arătate mai sus, dar trebuie neapărat să pară că le are. Dimpotrivă, voi îndrăzni să spun că dacă le are şi le foloseşte întotdeauna, ele îi sînt dăunătoare,

---

[1] *Idem*, trad. cit., p. 63 (N. trad.).
[2] *Idem*, trad. cit., pp. 62—63 (N. trad.).
[3] *Idem*, trad. cit., p. 62 (N. trad.).

dar dacă pare numai că le are, ele îi sînt folositoare. După cum este necesar să pară milos, credincios cuvîntului dat, omenos, integru și religios, și chiar să fie ; dar în același timp să fie pregătit ca, atunci cînd nu este nevoie de asemenea comportare, să poată și să știe să se comporte tocmai dimpotrivă. Trebuie de asemenea să știm că un principe, și mai ales un principe nou, nu poate să respecte toate acele virtuți pentru care oamenii în general sînt socotiți buni, deoarece adeseori, pentru ca să-și apere statul, el este nevoit să acționeze împotriva cuvîntului dat, împotriva milei, a omeniei, a religiei. De aceea, trebuie ca spiritul lui să fie oricînd gata să se îndrepte după cum îi poruncesc vînturile sorții și schimbările ei, și, [...] să nu se îndepărteze de ceea ce este bine, dacă poate, iar la nevoie să știe să facă răul. Principele trebuie să ia bine seama ca niciodată să nu-i iasă cumva din gură un cuvînt care să nu fie pătruns de cele cinci însușiri pe care le-am arătat mai sus, iar atunci cînd îl vezi și îl auzi să-ți pară că este numai milă, numai fidelitate, integritate de caracter și credință în Dumnezeu. Nimic nu este însă mai necesar decît să pari că ai această din urmă însușire. Și oamenii judecă în general mai curînd după ochi decît după mîini, întrucît fiecare știe să vadă, dar prea puțini știu să pipăie cu mîinile lor. Fiecare vede ceea ce pari, dar puțini își dau seama ce ești în realitate ; iar acești puțini nu îndrăznesc să se opună părerii celor mulți care au de partea lor autoritatea înaltă a statului care îi apără. Prin urmare, faptele tuturor oamenilor și mai ales ale principilor, pentru care nu există un alt criteriu de judecată, trebuie privite numai din punctul de vedere al rezultatului lor." [1]

Încă o dată, în conștiința scriitorului apare viziunea pesimistă asupra omenirii :

„Și se cuvine să observăm cu acest prilej că îți poți atrage ura oamenilor atît prin fapte bune cît și prin fapte rele. Prin urmare, [...] un principe care vrea să-și păstreze statul, este deseori nevoit să nu fie bun ; deoarece, atunci cînd poporul, soldații sau nobilii, adică pătura socială de care socotești că ai nevoie pentru a te menține la putere este coruptă, tu trebuie să te conformezi comportării ei pentru a o satisface, și făcînd aceasta procedezi împotriva binelui." [2]

---

[1] *Idem,* trad. cit., p. 66 (N. trad.).
[2] *Idem,* trad. cit., p. 72 (N. trad.).

Ambiguitatea e chiar în lucruri, în structura existenței:

„Și nici un stat nu trebuie să creadă că va putea vreodată să ia o hotărîre care să fie lipsită de primejdie; se știe, dimpotrivă, că trebuie să le ia pe toate îndoielnice; căci lucrurile omenești sînt astfel orînduite încît dacă încerci să fugi de o situație grea, vei cădea cu siguranță în alta. Prudența constă întotdeauna în a ști să cunoști natura acestor situații grele și a o alege pe cea mai puțin bună, drept bună." [1]

2. Esența operei o constituie capitolele al XV-lea—al XXIII-lea, în care autorul completează și precizează portretul moral al principelui și al supușilor săi, cu o obiectivitate deconcertantă și inumană [2]. Aceasta e partea cea mai realistă

---

[1] *Idem*, trad. cit., p. 83 (N. trad.).

[2] Influența exercitată de societatea intelectuală din „Orti Oricellari" [grădină, proprietate a lui Bernardo Rucellai și mai apoi a lui Cosimo Rucellai, în care se organizau sub patronatul acestora discuții filozofice într-o atmosferă foarte liberă. N. trad.] (din Florența, pe strada Della Scala) asupra formației spirituale și politice a lui Machiavelli, a fost reevaluată de Felix Gilbert, care a stabilit legătura dintre unele elemente ale gîndirii lui Machiavelli și mediul intelectual florentin și conștiința istorico-politică a acestuia. Criticul din Princeton scrie printre altele: „Primele discuții în Grădinile Rucellai par să fi trasat programul pe care marii maeștri ai realismului politic, Machiavelli, Guicciardini, Vettori, Giancotti erau destinați să-l desfășoare în anii care au urmat"; și Gilbert continuă: „Firește, trebuie să mai adăugăm că rezultatul la care a ajuns Machiavelli s-a bazat numai în parte pe metoda desfășurată în Orti Oricellari, care se limita la valorificarea lumii politice antice în termeni concreți și realiști și la o reexaminare a problemelor contemporane în lumina acestei noi cercetări. Viziunea politică a lui Machiavelli dobîndește o profunzime mult mai mare grație modului foarte original în care a conceput elementul putere, și dobîndește o nouă dimensiune prin modul său curajos lipsit de iluzii de a privi lupta omului cu destinul", și cu toate acestea „rămîne faptul că elementele esențiale ale noii atitudini realiste față de problemele politice fuseseră deja schițate în reuniunile de la Orti Oricellari în primii ani ai secolului al XVI-lea pentru a se dezvolta amplu, după un deceniu, prin scrierile lui Machiavelli, Guicciardini și școala lor". Se poate afirma că cele mai importante scrieri ale lui Machiavelli s-au născut sau au găsit un stimulent în dezbaterile din cadrul acestei societăți. Seratele intelectuale care se desfășurau în Orti Oricellari, grație ospitalității lui Bernardo Rucellai (1448—1514: se căsătorise cu Nannina, sora lui Lorenzo Magnificul) datează din primii ani ai veacului al XVI-lea și s-au desfășurat într-o formă mai amplă în al doilea deceniu al secolului. Ele sînt hotărîtoare pentru formația lite-

şi mai revoluţionară a tratatului : deoarece, afirmă scriitorul, „intenţia mea fiind însă aceea de a scrie lucruri folositoare pentru cei care le înţeleg, mi s-a părut că este mai potrivit să urmăresc adevărul concret al faptelor decît simpla închipuire“ [1]. E o lecţie de realism şi, s-ar putea spune, de verism care a fost pentru prima oară formulată de Machiavelli cu o atît de crudă conştiinţă, şi graţie unei analize atît de sistematice şi de înspăimîntătoare. Intuiţia pe care autorul o are

---

rară şi politică a Renaşterii florentine. După paginile pe care li le-a dedicat Giuseppe Toffanin în fericitul său eseu *(Machiavelli e il „tacitismo“. „Politica storica“ al tempo della controriforma,* Padova, Draghi, 1921, îndeosebi capitolul I : *Venezia e Roma negli „Orti Oricellari“),* subiectul a fost dezvoltat şi precizat de cercetătorul mai sus-amintit Felix Gilbert *(Bernardo Rucellai e gli Orti Oricellari,* 1949, acum cuprins în volumul său *Machiavelli e il suo tempo,* Bologna, 1964, „Edizioni del Mulino“). Chiar şi activitatea promotorului e notabilă în perspectiva culturală, în care apariţia lui Machiavelli va fi culminaţia. Despre Rucellai, Gilbert scrie : „Făcînd abstracţie complet de succesele şi insuccesele sale politice, Rucellai merită oricum un loc important în istorie, datorită activităţii sale intelectuale şi a legăturilor cu Umanismul. Cartea lui Rucellai asupra antichităţilor clasice din Roma *(De Urbe Romana)* e unul dintre primele studii topografice asupra acestui subiect. Opera lui istoriografică *De Bello Italico,* reprezintă prima încercare de a aprecia semnificaţia invaziei regelui Carol al VIII-lea în Italia, şi a fost lăudată de Erasm ca opera unui nou Sallustiu, şi de asemenea a fost mult apreciată de scriitorii politici florentini. În paranteză fie spus, cartea e încă citată ocazional, dacă nu pentru altceva, pentru că a introdus în literatura politică formula «echilibru al puterilor». În sfîrşit, dreptul lui Rucellai la celebritate se bazează mult mai temeinic pe faptul că era proprietarul grădinilor Rucellai, aşa-numitele Orti Oricellari şi că a prezidat astfel faimoasele reuniuni care s-au ţinut acolo. Aceste întîlniri au avut o influenţă hotărîtoare asupra dezvoltării limbii şi literaturii italiene, deşi sînt mai mult cunoscute ca fiind adunările restrînse în care Machiavelli şi-a expus ideile din *Discursuri“* (op. cit., p. 9). Şi apoi : „Faimoasele discuţii care s-au ţinut acolo asupra presupuselor avantaje ale dialectului asupra limbii latine au avut o mare influenţă asupra dezvoltării limbii italiene. Se poate demonstra că o serie de opere care formează fundamentele istoriei literaturii italiene, datorează mult efectului stimulator al acestor întîlniri. Se spune că anume în Orti Oricellari s-a reprezentat prima tragedie italiană, *Rosamunda* de Giovanni Rucellai (fiul lui Bernardo şi deci nepotul lui Lorenzo Magnificul : a trăit între 1475 şi 1525). Cultul spiritului republican şi al tradiţiilor romane a avut o influenţă profundă asupra dezvoltării politice a Florenţei şi asupra gîndirii politice în genere“ (p. 37).

[1] Machiavelli, op. cit., trad. cit., p. 58 (N. trad.).

despre realitatea omenească e de asemenea natură încît nici o speranţă de mîntuire nu pare posibilă. Personalitatea principelui se configurează ca o îngrozitoare convergenţă de energie şi de prefăcătorie, de simulare şi disimulare, de curaj şi falsitate, de cruzime şi ipocrizie : e un monstruos amestec de bine ipotetic şi de rău concret, vecin dacă nu de-a dreptul cu nebunia, sigur cu obscurele regiuni ale existenţei patologice devenită luciditate mentală. Principele lui Machiavelli reprezintă paradigma clasică a tiranului care subordonează ideii de „putere" tot omenescul din el şi experienţa, pînă la punctul de a deveni paradoxal. Dar valoarea tragică a tratatului său e că structura morală absurdă a unui astfel de principe era în acel moment reală, şi continuă să fie actuală în decursul istoriei. Teribila învăţătură a lui Machiavelli e că realitatea are o faţă atît de violentă şi de fatală încît ajunge să pară chiar neverosimilă. Iar aspectul cel mai iremediabil al acestei concepţii e că ea se întemeiază pe un pesimism general :

„Sînt mulţi aceia care şi-au imaginat republici şi principate pe care nimeni nu le-a văzut vreodată şi nimeni nu le-a cunoscut ca existînd în realitate. Într-adevăr, deosebirea este atît de mare între felul în care oamenii trăiesc şi felul în care ei ar trebui să trăiască, încît acela care lasă laoparte ceea ce este pentru ceea ce ar trebui să fie, mai curînd află cum ajung oamenii la pieire decît cum pot să izbutească. Acela care ar voi să-şi proclame oricînd şi oriunde încrederea lui în bine ar fi cu necesitate doborît de ceilalţi care sînt în jurul lui şi care nu sînt oameni de bine." [1]

Autorul pleacă de la premisa că în orice stat sau cetate coexistă şi se opun două tendinţe aflate în conflict, datorită faptului că „poporul doreşte să nu fie guvernat şi nici asuprit de cei mari, iar cei mari doresc să guverneze şi să asupreasca poporul". Aşadar, „acel care devine principe cu ajutorul celor mari se menţine în această situaţie mai greu decît acela care o obţine cu ajutorul poporului ; căci deşi este principe, e înconjurat de oameni care i se par a fi egalii lui, şi de aceea nu poate nici să-i guverneze, nici să le porun-

[1] Idem, trad. cit., p. 58 (N. trad.).

ceasca după voia lui“ [1]. Dealtfel, e mai uşor să mulţumeşti poporul decît pe cei mari, căci „dorinţele poporului sînt mai cinstite decît ale celor mari, întrucît aceştia din urmă vor să asupreasca, iar celălalt vrea să nu fie asuprit. Pentru un principe, norma de la care nu poate deroga e că „trebuie să se bucure de prietenia poporului ; altfel nu va găsi scăpare în împrejurările potrivnice“ [2]. Pe lîngă aceasta, principele trebuie să dea tuturor supuşilor sensul necesităţii guvernului său, altfel, în momentele dificile va fi abandonat, întrucît el „nu poate să se călăuzească după ceea ce constată în vremurile de linişte, cînd cetăţenii au nevoie de stat ; căci fiecare aleargă, fiecare făgăduieşte şi fiecare este gata să moară pentru stat, atunci cînd moartea este departe, dar în momente de restrişte, cînd statul are nevoie de cetăţeni, el găseşte prea puţini care să vrea să-l slujească. Şi experienţa de acest fel este cu atît mai primejdioasă, cu cît n-o poţi face decît o singură dată“ [3]. Ar fi de dorit, adaugă autorul, ca principele să fie dotat cu toate calităţile bune ; dar întrucît „el nu le poate avea şi nici respecta, datorită condiţiei umane care nu-i îngăduie aceasta“ e nevoie să fie atît de înţelept încît să poată adopta virtuţi şi vicii după necesităţile realităţii şi să ştie să folosească felul de a fi al leului deopotrivă cu cel al vulpii : „deoarece leul nu se apără de cursele care i se întind, iar vulpea nu se apără nici ea de lupi“ [4].

3. Această virtute, în cel mai înalt grad realistă, a principelui, realizînd principiul după care scopul justifică mijloacele şi alcătuind nucleul aşa-numitului „machiavellism“, nu mai e o virtute creştină, ci se alimentează dintr-o hotărîre rece, corespunzătoare unei viziuni decepţionate asupra lumii şi societăţii. „Virtutea“ (în accepţiunea specială pe care i-o dă Machiavelli) situează pe individ în centrul istoriei şi-i îngăduie să prevadă sau să pregătească diversele întîmplări, să acumuleze resursele propriei sale firi şi să afirme energia ho-

[1] Idem, trad. cit., pp. 40—41 (N. trad.).
[2] Idem, trad. cit., p. 41 (N. trad.).
[3] Idem, trad. cit., p. 42 (N. trad.).
[4] Idem, trad. cit., p. 65 (N. trad.).

tărîtoare a intervenţiei sale. Şi aici întîlnim idealul umanist al omului care nu suportă împrejurările, ci le condiţionează, care nu le trăieşte pasiv, ci se face promotorul lor, şi în loc să se resemneze la o existenţă obscură şi nesigură, el însuşi îi dă expresie, o solicită, o îndreaptă în direcţia dominării şi a puterii. Bineînţeles, cu excepţia interferenţei „sorţii" care se manifestă prin elementul imprevizibil, prin fatalitate, prin moarte. Aceasta e marea temă a capitolului al XXV-lea. Aşadar, „virtutea" şi „norocul" sînt cele două componente principale ale sorţii omeneşti şi ale destinului istoric.

Scriitorul nu ignoră părerea comună, şi anume „că întîmplările lumii sînt în aşa fel cîrmuite de soartă şi de Dumnezeu, încît, cu toată înţelepciunea lor, oamenii nu pot să le domine şi nici nu au vreun remediu împotriva lor", şi totuşi consideră „că soarta este stăpînă pe o jumătate din acţiunile noastre, iar cît priveşte cealaltă jumătate ea „ne îngăduie să [o] cîrmuim noi" [1]. Pe de altă parte, dificultatea pe care trebuie să o înfrunte individul e că adeseori nu izbuteşte să-i înţeleagă schimbările sau să li se adapteze. Soarta cere de la oameni o mare maleabilitate, de natură să-i pună în concordanţă cu vremurile pe care le trăiesc, cu împrejurările în care sînt angajaţi : „Dacă soarta se schimbă iar oamenii rămîn neschimbaţi în atitudinile lor, ei sînt fericiţi numai atîta timp cît sînt în acord cu ea şi nefericiţi de îndată ce nu-i mai sînt potriviţi" [2]. Şi de aceea, scriitorul crede că faţă de soartă e mai bună violenţa decît respectul : „deoarece soarta e ca o femeie : dacă vrei s-o stăpîneşti, trebuie s-o baţi". Şi să nu se uite că „tot pentru că este femeie, ea este întotdeauna prie-

[1] Idem, trad. cit., p. 89 (N. trad.).

[2] Idem, trad. cit., p. 92 (N. trad.). Lăsînd deoparte tradiţia medievală şi creştină a conceptului de „soartă", care-şi are izvorul în *De consolatione Philosophiae* de Boeţiu şi trece prin marele tablou al lui Dante, ceea ce trebuie scos în lumină e raportul pe care cultura umanistă îl stabilea între soartă şi virtute, sau între soartă şi voinţă, şi, în ultima analiză, între soartă şi raţionalitate (şi, pe un fundal mai mult sau mai puţin implicit, între soartă şi prezenţa providenţială). Gilbert are meritul de a fi descoperit conceptul de soartă în cadrul practicii politice florentine înseşi, în preziua apariţiei lucrării lui Machiavelli (op. cit., p. 92 şi urm.).

tenă a celor tineri", pentru că aceştia sînt mai puţin respectuoşi, „mai violenţi şi se impun cu mai multă îndrăzneală" [1]. Aceste consideraţii asupra sorţii se completează cu unele pagini din *Discursuri*, unde aceeaşi temă revine cu mai multă ponderaţie : „Oamenii pot urzi intrigile sorţii şi pot să nu le rupă" ; şi cu toate acestea nu trebuie să se înjosească şi să renunţe, „pentru că nu cunosc scopul ei, şi mergînd pe căi ocolite şi necunoscute, îşi păstrează totdeauna speranţa". Pe de altă parte, e tot atît de adevărat, spune scriitorul într-o pagină de o solemnitate aproape biblică, că soarta „alege un om, atunci cînd vrea să-l îndrepte spre lucruri mari, un om care să aibă un suflet atît de mare şi de plin de virtuţi, încît să-şi dea seama de acele prilejuri pe care ea i le oferă", şi, în acelaşi fel, cînd soarta vrea „să aducă mari nenorociri, ea alege oameni care contribuie la acea ruină" : şi dacă vreunul încearcă să o stăvilească, ea „îl nimiceşte şi-l priveză de toate facultăţile prin care ar putea face vreun bine". Întrucît îl priveşte, într-o scrisoare din 10 decembrie 1513, Machiavelli îi scria prietenului său Vettori : „Şi pentru că soarta face *ce vrea*, ea vrea să fie lăsată să facă, aşa că stai liniştit şi nu-i fă încurcături, aşteaptă să vină timpul cînd va face ceva pentru oameni." Şi, puţin mai înainte, scriindu-i lui Soderini, încercase să stabilească o categorie precisă a raportului dintre om şi natură :

„Cred că după cum natura a dat oamenilor felurite chipuri, tot astfel le-a dat diferite talente şi diferite forme de fantezie. De aici urmează faptul că fiecare om se cîrmuieşte după talentul şi fantezia sa. Şi, pentru că, pe de-altă parte, timpurile sînt şi ele diferite, iar rînduielile lucrurilor diverse, în om se succed *ad votum* dorinţele, şi fericit e acela care-şi potriveşte felul de a proceda cu timpul său, şi dimpotrivă e nefericit acela care se deosebeşte prin faptele sale de timpul său şi de rînduiala lucrurilor."

Această relaţie constituie unicul mod autentic de a reprezenta dialectica pe care o încearcă indivizii luaţi izolaţi în dezacord cu realitatea istorică :

---

[1] Machiavelli, op. cit., trad. cit., p. 92 (N. trad.).

„Şi cu adevărat acela care e atît de înţelept încît cunoaşte vremurile şi rînduielile lucrurilor şi se acomodează lor, va avea totdeauna o soartă bună sau se va păzi mereu de soarta rea, şi se va confirma că înţeleptul porunceşte stelelor şi destinului. Dar pentru că astfel de înţelepţi nu se găsesc, oamenii avînd mai întîi vederea scurtă, şi neputînd apoi porunci firilor, urmează că soarta e variabilă şi porunceşte oamenilor şi-i ţine sub jugul ei".

4. S-ar putea repeta, pe urmele lui Benedetto Croce, că Machiavelli a formulat autonomia activităţii politice faţă de universul moralei [1]. Dar e vorba de o teză care schematizează realitatea dialectică a scriitorului. În primul rînd, Machiavelli consideră că purtarea „principelui" său, şi nicidecum politica în sine e ruptă de orice fel de idealism moral. Aceasta e cerută de un moment de criză şi e totdeauna o conjunctură de necesităţi, şi de aceea excepţională (deşi ulterior, excepţia revine destul de des în decursul istoriei şi se întîlneşte persistent în activitatea omenească). Scriitorul nu susţine că arta guvernării trebuie să se caracterizeze printr-o renunţare totală la orice finalitate etică (aceasta constituind teza atribuită lui de antimachiavelişti) dar că o anume contingenţă istorică o pretinde sau o tolerează, atunci cînd un principe vrea să întemeieze sau să consolideze un stat şi, pentru a-l realiza, trebuie să se folosească de toate mijloacele, chiar şi de înşelăciune, de fraudă, de trădare, de asasinat. La drept vorbind, după concepţia lui Machiavelli, problema morală nu e considerată deficitară în raport cu politica, ci această insuficienţă el o presupune şi o extinde la întreaga realitate. Nu

[1] Acum aproximativ un secol, Luigi Settembrini scria într-una din *Lecţiile* sale: „Machiavelli e întemeietorul ştiinţei politice moderne; şi să ne amintim că politica, ca şi dreptul, devine ştiinţă în momentul cînd încetează de a mai fi aplicată şi e doar obiect de consideraţii, deci atunci cînd iese din domeniul acţiunii şi cuprinde lumea gîndirii. Caracteristic lui Machiavelli e că de la gîndire vrea să se întoarcă la acţiune, de la lumea antică vrea să coboare în prezent, de la formulele generale ajunge totdeauna la viaţa particulară". Merită să fie semnalată şi o altă consideraţie a aceluiaşi critic: „Omul exclusiv cerebral, exclusiv ocupat cu problemele lumii, nu a bănuit că ar mai exista şi o altă lume, în inima omului, că ar exista oameni pentru care tocmai acele lucruri ce lui i se par închipuiri constituie adevăruri".

numai omul politic apare imoral sau amoral, ci toți oamenii, întreaga societate. Acesta e tragicul realism al lui Machiavelli[1]. Și de aceea concepția sa politică cuprinde întregul cosmos uman.

În *Discursuri* o atare poziție e formulată în termeni mai expliciți. Cum se poate, se întreabă scriitorul, că „modernii" îi studiază și-i admiră pe „antici", dar nu știu să desprindă de la ei nici un fel de lecție de adevăr și de dreptate? Machiavelli nu e un teoretician și nici nu pretinde că face pe teoreticianul, ci un interpret al „istoriei" și totodată al „naturii". Problema politicii nu-și găsește soluția între acțiune și morală, ci mai curînd în raportul dintre istorie și natură, dintre individ și societate. Prin urmare, studierea marelui trecut clasic îi ajută pe urmași să dobîndească conștiința întîmplărilor care alternează în decursul veacurilor și în instituțiile politice și sociale, între istorie și natură, între tradiție și prezent, între guverne și oamenii făcuți din instincte și pasiuni, din veleități și temeri. Istoria, ca și natura, e rezultatul și în același

[1] În legătură cu realismul politic elaborat de Machiavelli și de Guicciardini, istoriografia critică se întreabă în ce măsură Umanismul intelectual și filologic a condiționat această nouă experiență. Se înțelege că legătura dintre ele e în afară de orice discuție. Dar e tot atît de adevărat că între umaniștii secolului al XV-lea și noii istorici și teoreticieni, precum Machiavelli și Guicciardini, se produce un fel de ruptură, mai ales în sensul unei angajări acutuale mai hotărîte și al unei mai declarate concretețe a lucrurilor și faptelor. Față de aceste spirite noi și moderne, umaniștii apar îngrădiți într-un plan mai curînd erudit și retoric. Și în această privință judecata lui Felix Gilbert ne pare destul de îndreptățită: „Cultura laică italiană ajunsese în acel moment în faza în care își elabora propriul ei sistem de valori și de concepte, și acesta a rămas un element esențial al civilizației noastre moderne. Dar pentru caracterul special pe care acest element l-a căpătat, o importanță hotărîtoare a avut-o faptul că în momentul dezvoltării sale, creatorii lui au fost înconjurați de elemente și concepții elaborate de Umanism, pe care ei le puteau integra și însuși. În felul acesta, semnificația istorică a Umanismului nu constă în importanța lui ca doctrină și metodă independentă, ci în absorbirea elementelor și conceptelor lui înăuntrul noului sistem intelectual"; Și Gilbert încheie: „Școala realismului politic modern nu ar fi putut avea forma pe care a luat-o dacă structura lui n-ar fi fost susținută de materialul oferit de Umanism" (op. cit., pp. 57—58). Asupra acestei probleme a se vedea și eseul lui Mario Santoro, *Machiavelli e l'Umanesimo*, în revista „Cultura e Società", I, oct. 1959, Bologna, Malipiero, pp. 21—43.

timp scopul unei neîncetate alternanţe de presiuni şi de scizi-uni, de ascensiuni şi de curbe coborîtoare. Pe de o parte, e imobilitatea naturii (firmamentul, sistemul cosmic, globul terestru, legile fizice şi planetare etc.) şi, pe de alta, iraţionala şi rapida schimbare a omului şi a purtării sale, ca o convergenţă a unor pasiuni nestăpînite şi a unei sorţi imprevizibile. Amîndouă, legate una de alta, alcătuiesc infinitele şi constantele evenimente ale istoriei şi ale realităţii sociale.

„Şi gîndindu-mă la felul în care aceste lucruri se produc, socotesc că lumea a fost totdeauna aşa : şi că în aceasta a fost tot atîta bine cît şi rău ; dar că ceea ce e rău şi ceea ce e bun variază de la un loc la altul : aşa cum observă cel care are cunoştinţe despre regatele antice care erau diferite unul de altul datorită diversităţii obiceiurilor ; dar lumea rămînea aceeaşi".

Machiavelli nega orice idee sau credinţă în progres. Existenţa universului e reglementată de un destin hotărît şi imuabil, căruia îi corespunde o transformare necontenită şi violentă a părţilor şi a momentelor, care se dizolvă şi se reorganizează necontenit, lăsînd în cele din urmă intacte în decursul mileniilor faţa lumii şi destinul muritorilor. Pentru Machiavelli, există o realitate superioară, cosmică, infinită şi în acelaşi timp impasibilă, asemeni zeilor lui Lucreţiu ; şi, sub ea, o realitate umană şi socială, şi prin aceasta politică, în continuă mişcare, într-o alternanţă de revoluţii şi de stagnări care dă destinului omenesc şi al societăţii o neîncerată instabilitate. Aceasta constituie cursul istoriei şi, totodată, riscantele şi imprevizibilele ei direcţii :

„În afară de aceasta, poftele omeneşti fiind nesăţioase, pentru că prin natură oamenii au impulsul şi dorinţa de a dori orice lucru, şi prin soartă nu pot să obţină decît puţine lucruri, rezultă necontenit o insatisfacţie în minţile oamenilor şi o plictiseală faţă de lucrurile pe care le au : aceasta îi face să dezaprobe timpurile prezente, să laude pe cele trecute şi să le dorească pe cele viitoare."

Concepţia pe care Machiavelli o are despre istorie nu diferă mult de concepţia creştină. Păcatul originar îl obligă pe om la un destin de insatisfacţie, de insecuritate, de durere. Totuşi, între aceste limite omul poate acţiona şi aplica în

cercul realității forțele inteligenței și cunoașterii, calitățile spiritului. Desigur că Machiavelli nu aderă la teoria abstractă a umaniștilor care înclinau să considere acțiunile omului absolut libere și suficiente pentru a face istoria și a dispune de propria lui soartă ; pe de altă parte, el nu se resemnează să accepte determinismul celor care abolesc total inițiativa oamenilor și-i condamnă la o desăvîrșită pasivitate. În cadrul viziunii sale pesimiste, Machiavelli presupune un dinamism al participării omului la propria sa istorie și la propria sa soartă. De aceea, viața noastră și, o dată cu ea, politica și societatea însăși, depind în parte de neprevăzutele hotărîri ale destinului și ale șansei, dar în parte și de virtutea intrinsecă a indivizilor. Această dialectică dintre energia personală a oamenilor și obscurele forțe cosmice și istorice fascinează mintea scriitorului și-l determină să grăbească drama voluntaristă a omului în sînul istoriei și pe scena propriului său destin [1].

[1] Această concepție dublă asupra ființei reale și ființei ideale, căreia Machiavelli îi dă forma dialectică : realitate „concretă" și doctrină abstractă, marcase de veacuri destinul omului și conștiința sa. În autobiografia lui Giambattista Vico se află o formulare explicită a acestei idei. Vico nu-l citează pe Machiavelli, dar se referă la Tacit, autor alături de care scriitorul italian poate fi pus datorită marilor lor afinități. Înainte de a citi *Discursul asupra metodei* de Descartes, care în epoca tinereții lui Vico produsese o gravă criză în sistemul tradițional al studiilor, autorul *Științei noi* declară că dintre scriitorii din trecut i-a admirat doar pe Platon și Tacit : „Deoarece avînd un spirit metafizic incomparabil, Tacit îl privește pe om așa cum e, Platon așa cum trebuie să fie ; și așa cum Platon, grație științei universale, se ocupă de toate aspectele onestității care alcătuiesc pe omul cu înțelepciune teoretică, tot astfel Tacit ia poziție față de toate sfaturile utile, pentru ca omul cu înțelepciune practică să se poată orienta cu succes printre infinitele vicisitudini ale răutății și ale sorții". Și admirația față de aceste aspecte ale celor doi mari autori era la Vico o prefigurare a acelui plan pe care s-a desfășurat istoria universală a tuturor timpurilor, trecînd peste anumite proprietăți veșnice ale lucrurilor civile, adică peste nașteri, dezvoltări și decăderi ale tuturor națiunilor, datorită cărora să se formeze adevăratul înțelept, cu o înțelepciune corespunzătoare, adică înțeleptul lui Platon, și cel cu o înțelepciune comună, adică înțeleptul lui Tacit." (ed. Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, 1959, pp. 91—92). Dacă Vico ar fi fost mai familiarizat cu gîndirea lui Machiavelli, poate că ar fi putut găsi corespondențe mai specifice cu autorul italian decît cele care proveneau desigur de la istoricul roman. Dar e tot atît de adevărat că pentru un om al veacului al XVII-lea, Tacit e un autor mai prestigios decît Machiavelli.

De aceea toată istoria e guvernată de un ritm de ascensiuni şi prăbuşiri, de calm şi de revoluţii, de ordine şi de confuzie, de prosperitate şi de decadenţă. În această alternativă nelimitată se schimbă soarta societăţii şi a politicii : şi una şi cealaltă cunosc perioada de pace şi perioada de dezordine, care cer de fiecare dată guverne republicane sau monarhii absolute şi dictaturi represive. În mare, acestea sînt cele două forme politice care se succed şi se opun şi sfîrşesc prin a se integra dialectic în istoria milenară a popoarelor, a naţiunilor şi civilizaţiilor. Principiul tiraniei, care lui Machiavelli îi apare necesar şi recomandabil atunci cînd trebuie să se facă faţă anarhiei produse de indivizi sau de grupuri, e formulat şi analizat în *Principele*, în timp ce în *Discursurile asupra primei deca a lui Tit Liviu* sînt comentate pe larg regimul republican şi instituţiile sale. Bineînţeles că Machiavelli alege republica liberă şi democratică :

„De aceea o republică are o viaţă mai lungă şi are o soartă bună mai multă vreme decît un principat, pentru că se poate acomoda mai bine la diversitatea evenimentelor furtunoase, graţie diversităţii cetăţenilor ce se află într-o republică, ceea ce unui principe îi e imposibil. Căci un om obişnuit să procedeze într-un anume fel nu se schimbă niciodată."

Şi, încă mai precis, Machiavelli oferă un adevărat diagnostic :

„Două sînt motivele pentru care noi nu ne putem schimba : în primul rînd pentru că nu ne putem opune la ceea ce ne îndeamnă firea ; iar în al doilea rînd, pentru că fiecare om avînd putinţa de a proceda aşa cum îi convine, nu putem să convingem pe nimeni că ar face bine procedînd altfel ; de aici survine faptul că într-un om soarta e schimbătoare, deoarece ea schimbă timpul şi el nu-şi schimbă comportarea."

Dar scriitorul e dealtfel convins de foarte rara realizare şi continuitate a regimului republican (noi vom spune : democratic şi liberal), ca unul care ştia din experienţa „lucrurilor antice" şi a „lucrurilor moderne" că oamenii sînt neliniştiţi, schimbători, nestăpîniţi, avizi, ambiţioşi, şi în acelaşi timp

josnici şi neloiali : şi de aceea dispuşi la revolte, la abuzul de putere, la desfrîu. În privinţa aceasta e revelator ceea ce-i scria lui Pier Soderini în 1512 :

„E bine să apreciem la un stăpînitor nou cruzimea, perfidia şi lipsa de credinţă în acea provincie în care omenia, credinţa şi religia sînt de multă vreme abandonate, exact la fel cum preţuim omenia, credinţa şi religia acolo unde cruzimea, perfidia şi necredinţa au domnit cîtva timp : căci aşa cum ceva amar tulbură gustul iar ceva dulce îl plictiseşte, oamenii se plictisesc de bine şi sînt nemulţumiţi de rău."

Şi astfel s-a întîmplat că opera lui cea mai personală şi mai pasionată e *Principele*, în care a expus cu un dramatism alarmat instaurarea tiranului în vederea alcătuirii unui stat unit şi puternic, capabil să reziste duşmanilor din afară şi să lichideze sau să ţină în frîu pe duşmanii dinăuntru.

Denunţarea implicită a *Principelui* şi completarea ideologiei politice în conformitate cu textul *Discursurilor* (o dată cu aprecierea unei fundamentale coerenţe a gîndirii lui Machiavelli care a urmat) au fost indicate de Alfieri şi transmise de acesta lui Foscolo şi criticii moderne :

„Italia nu a mai avut ulterior (adică după Varro, Lucreţiu, Cato, Cicero) nici un filozof de valoare, capabil să cerceteze adevărurile politice şi morale, pînă la Machiavelli. Acesta, spirit foarte adînc în toate problemele care privesc guvernarea, inimitabil maestru în sublima şi desăvîrşita cunoaştere şi desfăşurare a sufletului omenesc, a fost şi merită să fie un maestru al nostru... Cu toate acestea, asemeni unei plante prea exotice pentru Italia aservită şi înjosită, el nu s-a bucurat de stimă şi a fost puţin citit şi a constituit încă mai puţin un subiect de meditaţie fiind şi puţin înţeles, cît timp a trăit ; după moarte, şi el — ca şi cartea lui — a fost destul de discreditat. Or tocmai în legătură cu acest autor aş vrea să observ în treacăt o ciudată bizarerie a spiritului omenesc, şi anume că numai din cartea sa *Principele* s-ar putea scoate de ici, de colo, o serie de maxime imorale şi tiranice ; acestea (pentru cine se gîndeşte mai profund) sînt desigur puse în lumină mai curînd pentru a dezvălui oamenilor ambiţiile şi iscusitele cruzimi ale principilor decît pentru a-i învăţa pe principi să le practice ; deoarece aceştia le adoptă aproape totdeauna, le-au adoptat şi le vor adopta după cum le dictează

nevoia, înclinațiile și aptitudinile. Dimpotrivă, în *Istorii* și în *Discursuri asupra lui Tit Liviu,* din fiecare cuvînt și idee ale lui Machiavelli se degajă libertate, justiție, subtilitate, adevăr și înălțime sufletească maximă: din care cauză, oricine îl citește cu atenție, și e sensibil, și se identifică cu autorul, nu poate să devină decît un înfocat entuziast al libertății și un foarte luminat iubitor al oricărei virtuți politice. Cu toate acestea, Machiavelli, proscris de principi din simplă rușine față de ei înșiși, și puțin citit de popor și deloc înțeles, e considerat îndeobște de toți un abject preceptor al tiraniei, al viciilor și al josniciei. Această situație nu e cea mai mică dovadă în favoarea celor pe care vreau să le enunț acum: că filozofii nu pot fi niciodată în slujba servituții; de aceea, Italia modernă, maestră în toate formele de slugărnicie, nu-și cunoaște și nu-l apreciază pe singurul adevărat filozof politic pe care l-a avut pînă acum." [1]

5. După două secole de la apariția concepției politice a lui Dante, gîndirea lui Machiavelli se dovedește cea mai acută dezmințire a acesteia. Dar e tot atît de adevărat că în răsturnarea pozițiilor utopice ale *Monarhiei* și *Divinei comedii,* scriitorul din secolul al XVI-lea dădea acestora o confirmare implicită, în sensul că fără idealurile urmărite himeric de Dante, politica oamenilor se reducea la o practică empirică, măruntă, legată de faptul zilnic, de soartă, de întîmplare. Istoria pe care-o puteau face oamenii continua să fie aleatorie, incoerentă, fortuită. Chiar și pentru Dante, politica se reducea la un joc de forțe; dar în culminația lor dialectică acționau finalități universaliste, paradigmatice, metaistorice. Noțiunile de pace ecumenică, de justiție totală, de unitate spirituală și escatologică, de absolută garanție juridică și de progres civic nu sînt nici metafizice, nici istorice, ci se află în inima realității omenești și reînvie mereu din drama istoriei.

Dimpotrivă, pesimismul lui Machiavelli, cu toate că era generat de o apreciere directă și concretă a perspectivei contemporane, readucea problema politicii la concepția negativă care apăruse în ultima fază, de decepție, a gîndirii lui Cicero și se desfășurase în interpretarea stoică a lui Seneca, pînă la a deveni, în cultura creștină, simbolul „cetății terestre", co-

[1] *Del principe e delle lettere,* pp. 122—123 ale ediției îngrijite de A. Donati, în colecția „Classici Laterza", Bari, 1927.

ruptă şi pierdută iremediabil. Ca şi clasicii, Seneca mitiza vîrsta de aur, în care oamenii trăiau inocenţi şi neştiutori şi, de aceea, fericiţi în stare naturală (cum va spune Rousseau, în pragul epocii moderne). Dar pe măsură ce şi-au pierdut sensul simplităţii şi în suflet li s-a strecurat setea de a avea, pofta de lucruri, fascinaţia bogăţiilor şi a luxului şi, odată cu ele, ambiţia de putere şi ambiţia de a comanda, istoria a devenit o alternanţă de abuzuri şi de corupţie, pentru a căror reprimare sau prevenire au fost necesare statul, guvernul, legislaţia. Cu alte cuvinte, politica s-a născut o dată cu păcatul originar şi ea reflectă destinul blestemat al omului.

Prin doctrina sfîntului Augustin aceste principii ajunseseră să fie sistematizate. În cartea sa *Cetatea lui Dumnezeu*, el încercase să fixeze conceptul dualist al celor două domenii: cel terestru şi cel ceresc, cărora le corespunde natura dublă a omului, alcătuit din trup şi suflet. Şi în timp ce sufletul aspiră la cer şi la izbăvirea întru fericire, trupul trăieşte în păcat, în revoltă, în împărăţia Satanei. Istoria cetăţii terestre a început cu răzvrătirea şi căderea îngerilor, şi s-a realizat în imperiile păgîne şi în regimurile lor de oprimare, sclavie şi desfrîu; în timp ce cetatea cerească începe să se reveleze o dată cu venirea lui Hristos şi concede unele reflexe ale bunătăţii sale infinite şi ale ajutorului în vederea mîntuirii mai întîi poporului evreu iar mai apoi imperiului roman şi creştin.

Bineînţeles că Machiavelli rămîne absolut străin de această viziune dualistă a istoriei omeneşti; şi lupta pe care societatea terestră o duce înăuntrul ei nu e desigur condiţionată în ochii săi şi în conştiinţa sa de izbînda transcendentală a lumii cereşti. E totuşi adevărat că o dată cu el, fără să se îndepărteze de mitul clasic şi creştin al vîrstei saturnice şi edenice, se restaurează conceptul istoriei şi al politicii ca o degenerare iminentă a omenirii sub domnia lui Satan: cu alte cuvinte, ca un inexorabil conflict de forţe oarbe, agresive, de neîmblînzit, iraţionale. Numai că pentru Machiavelli nu există transcendenţă şi nici metafizică: istoria oamenilor e făcută doar de ei înşişi, graţie mijloacelor pe care natura şi soarta li le pun la dispoziţie, într-o necontenită alternare de succese şi înfrîngeri, de stăpînire asupra altora şi de servitute, de

splendoare şi de decadenţă, ca o oglindire a eternei succesiuni a vieţii şi morţii. Spiritul de întrecere în care se află proiectat „personajul" lui Machiavelli subînţelege experienţa şi soluţiile tragediei.

6. Personajul propus de Machiavelli se situează la antipodul întregii tradiţii pedagogice. Realismul său e de ordin naturalist. „Principele" e reversul „curteanului". Pesimismul care-i domină intenţia e reîntoarcerea la păcatul originar al omului. Realitatea civilă şi socială în care e obligat să acţioneze e lipsită de lumina progresului. În numele lui, drumul umanităţii apare blocat şi interzis. Din acest punct de vedere, eroul lui Machiavelli neagă însuşi spiritul Renaşterii. Cunoaşterea lumii ce se revelă în el s-ar putea apropia într-o oarecare măsură de viziunea dezolată a lui Augustin şi a lui Seneca. Indiscutabil că acest „personaj" se instalează în perspectiva istorică cu o fermitate care-l situează pe o scară de valori absolute, la acelaşi nivel cu cele mai mari personalităţi ale tradiţiei literare.

Înăuntrul său se ascund contradicţiile vieţii şi ale istoriei. De la apariţia lui în istoriografie, se poate spune că sensul omului modern primeşte o amprentă de neşters. După el, omul de acţiune trebuie să ţină seama de un diagnostic pe care în zadar încercăm să-l suprimăm sau să-l respingem. Se poate afirma că o dată cu principele lui Machiavelli omenirea a suportat cea mai dureroasă introspecţie de după aceea instaurată de creştinism. Machiavellismul, în accepţiunea sa originară şi cea mai autentică, e o descoperire pe care nici o disimulare sau iluzie nu va fi în stare s-o eclipseze. Înşişi antimachiavelliştii din veacurile al XVII-lea şi al XVIII-lea au sfîrşit prin a confirma adevărurile lui fundamentale. Ar fi suficientă numai dialectica existenţei şi a aparenţei pentru a caracteriza legătura lui cu sensibilitatea barocă, iluministă şi preromantică.

O parcurgere chiar în grabă a lucrării *Antimachiavelli* de Frederic al II-lea ne ajută să scoatem la lumină ineluctabila forţă a acelei prezenţe în contextul culturii europene, chiar şi după trecerea a două secole. La douăzeci şi şapte de ani, Frederic al Prusiei se gîndea să declanşeze o cruciadă împo-

triva anticristului, personificat de Machiavelli [1]. Dealtfel, absolutismul luminat al veacului al XVIII-lea şi al lui Frederic însuşi, care, pornind de la aceleaşi premise, avea să repudieze formal tezele *Principelui* italian, era şi el, dacă ne gîndim la scopul urmărit, marcat de spiritul machiavellic. Justificarea stăpînirii absolute ca o promovare a binelui poporului şi a fericirii sociale ajungea să realizeze şi să practice înseşi maximele *Principelui.* Dar în cazul de faţă, pe noi ne interesează aprecierea mai curînd sinceră şi de prim contact pe care o formula un om al veacului al XVIII-lea şi un voltairian ca Frederic al II-lea [2]. Ceea ce scrie el e, făcînd abstracţie de aprecierea negativă, de o evidentă obiectivitate : „Machiavelli reprezintă universul ca un infern şi pe toţi oamenii ca pe nişte damnaţi" ; sau, încă : „La el viaţa oamenilor nu contează cîtuşi de puţin ; interesul, acest singur zeu adorat de el reprezintă totul". Şi, în sfîrşit :

„Furia sistemelor nu a fost o nebunie rezervată numai filozofilor, ea a devenit şi una a oamenilor politici : Machiavelli e contaminat de ea mai mult decît oricine ; el vrea să ne demonstreze că un principe trebuie să fie rău şi viclean ; aceasta e deviza sacramentală a religiei lui. Machiavelli are toată răutatea monştrilor..."

Nu chiar un „monstru", ci personificarea tragică a vieţii şi a realităţii.

---

[1] *La Réfutation du Prince de Machiavel* datează din 1739 (în ediţia îngrijită de Voltaire poartă titlul : *Anti-Machiavel, ou Essai de critique sur le Prince de Machiavel,* 1740). Asupra vicisitudinilor redactării şi editării, şi pentru legăturile cu Voltaire, a se vedea introducerea lui V. Beonio-Brocchieri, Torino, Bona, 1956.

[2] În legătură cu aceasta, V. Beonio-Brocchieri scrie (op. cit., p. VIII) : „Din complexul de lucrări ale lui Frederic al II-lea, din datele biografice, din relicvele epistolare şi din mărturiile indirecte ne dăm aproape sigur seama că atunci cînd el s-a apucat să citească *Principele,* cunoştea puţin sau nimic din ceea ce scriseseră alţii care-l precedaseră în istoria acestei probleme ; mai exact, ignora cu totul sau aproape cu totul că înaintea lui, în două sute de ani, se adunaseră în literatura tuturor popoarelor zeci şi sute de proteste, de anateme, de blesteme ale antimachiavellişti1or din toate ţările".

PĂTRUNDEREA IRAȚIONALULUI ÎN NUVELELE LUI MATTEO BANDELLO

1. Adevărul e că secolul al XVI-lea e un secol de crize și de violente contraste. O ruptură se produce în primul rînd odată cu Ariosto. Și totuși universul narativ al acestuia degajă încă acea mare tradiție avînd ca punct de plecare pe Boccaccio. Dar în imensa arenă a existenței care e *Orlando furios*, sensul vieții și mai cu seamă conștiința destinelor umane au devenit ambigue, sau măcar se îndreaptă spre soluții cu dublă față. Devine clar că perspectiva morală își slăbește controlul pe care-l impuseseră Dante și Boccaccio. În *Divina comedie* și în *Decameron*, eroii, indiferent de destinul și de comportarea lor, acționează cu o totală angajare. Pentru ei viața și realitatea reprezintă un lucru serios, chiar dacă experiența lor personală se dovedește îngustă, meschină, neserioasă, ba chiar ridiculă. Dimpotrivă, în *Orlando furios*, apare o poziție care tinde să dea pasiunilor un caracter de farmec malițios. Iar viața, menținîndu-și bogăția și fertilitatea, apare suspendată și eludată într-o atmosferă de fabulă, de ironie, de extraordinar. Un erou ca Orlando, pe care tradiția medievală îl celebrase cu o sacră admirație și cu o exultanță hagiografică, devenea îndrăgostitul incorijibil și amăgit din poemul lui Boiardo, și-și pierdea orice stăpînire în „furia" lui Ariosto. Personajele nu mai sînt bineînțeles cele ale lui Dante, dar nici cele din *Decameron*, pentru că raporturile lor cu societatea, cu istoria, cu numeroasele determinări ale realului, se abolesc și se relaxează : ele devin toană, capriciu, invenție, uitare. Iar oamenii se dizolvă în înșeși dorințele și iluziile lor, iar sentimentele dispar în ritmul precipitat al întîmplării, roata destinului se schimbă într-o întrecere cu timpul, și orice lucru se irosește în eterna desfășurare a întîmplărilor lumii. Pentru Ariosto, viața încetează de a mai avea secrete : e un joc fără sfîrșit care pariază fără încetare pe propria sa miză, mai rapid și mai schimbător decît

înseşi sentimentele pe care le suscită şi le anulează cu o instantanee alternanţă. *Orlando furios* constituie culmea la care putea ajunge înţelepciunea renascentistă : dar o înţelepciune aflată deja în declin, care în acest caz e marcată de unele simptome de dezangajare şi de scepticism. În prospeţimea şi aproape în inocenţa lui, poemul lui Ariosto conţine un fond de maturitate şi de decepţie, care trebuie socotit nu numai cifrul individual al poetului, ci şi un semn distinctiv al culturii Renaşterii, deja sătulă de propria ei fericire.

2. Poate că ar fi puţin probabil, dacă nu de-a dreptul nejustificat, să stabilim înăuntrul literaturii o scară de latitudini geografice. Dar e cert că limitele nordice, adică de deasupra „liniei gotice", revelează unele voci dizidente şi eteronome. Fenomenul apare mai clar în cazul unui scriitor ca Matteo Bandello, tocmai pentru că are un caracter mai circumscris. El însuşi se laudă cu originile sale longobarde şi se complace a se defini ca semibarbar şi a-şi desemna limbajul drept „gotic". El a început să-şi publice majoritatea nuvelelor în 1554, cînd secolul era destul de înaintat ca vîrstă, iar el însuşi matur ca ani şi experienţă a lumii.

Pentru Matteo Bandello, povestirea nu mai e un model exemplar, ci un „fapt de cronică". În acest fel, scriitorul voia să confere naraţiunii sale culoarea unui adevăr efectiv [1]. Dar într-un astfel de caz ar fi vorba de un expedient comun tuturor nuveliştilor, inclusiv al lui Boccaccio. Preocuparea de a face verosimile lucrurile povestite e un principiu iniţiat de *Decameron*. Uimirea cititorului trebuia să se nască din iluzia veridicităţii. Vitalitatea unei povestiri e încredinţată acestei prezumţii de actualism. Dar valoarea, sau mai bine zis sentimentul pe care Bandello îl atribuie „cronicii", e de alt ordin, şi mai substanţial. Dacă izbutim să înţelegem rolul acesteia va fi mai uşor să precizăm noul concept pe care Boccaccio îl introducea în domeniul epicii.

---

[1] A se vedea în legătură cu aceasta eseul lui Giovanni Getto, *Il significato del Bandello*, datînd din 1953 ; acum în volumul său *Immagini e problemi di letteratura italiana*, Milano, Mursia, 1966, pp. 183—207.

Acceptînd desfășurarea cronicii (la care Bandello nu aderă totuși constant) atît întîmplările cît și personajele se dispun altfel. Înainte de toate, caracterul cel mai evident al cronicii e lipsa unei structuri logice interne și refuzul de a accepta lanțul cauzalității, pentru a adopta forme de desfășurare mai curînd extrinseci și discontinue, în conformitate cu succesiunea empirică. Așadar, coeziunea psihologică a eroului și consistența caracterului său slăbesc, în favoarea împrejurărilor și a deznodămintelor neașteptate. Boccaccio realizase unitatea nuvelei pe baza personajului și a coeziunii sale biografice. Din desăvîrșita înțelegere dintre om și întîmplare se năștea ritmul precipitat și constructiv al *Decameronului*. Auxul povestirii continua să fie eroul ei. Orice nuvelă a lui Boccaccio edifică o experiență totală. Și fiecare din ele ilustrează o formă de raționalitate a existenței chiar și atunci cînd acționează numai instinctul sau impulsurile naturale. Boccaccio concepe viața și acțiunile omenești în sfera eticii medievale și umaniste care, așa cum am mai spus-o, e de tip aristotelico-tomist și presupune o conștiință puternic raționalizantă și paradigmatică.

Dimpotrivă, cu Matteo Bandello (cel puțin în nuvelele lui cele mai tipice) structura aceasta, pe care am putea-o numi instituțională, e abandonată. Bandello nu mai crede în ea, sau, mai exact, nu crede în ea totdeauna. Altfel spus, nu mai înclină să considere că între om și puterile sale există mereu această corespondență exactă. Sentimentele sale, gesturile, intervențiile devin imprevizibile : sau, cel puțin, scriitorul nu e în stare să le domine și să facă din ele o explicație constantă. Chiar și întîmplările înseși nu au o logică a lor. Realitatea umană acționează prin salturi și fragmente, aproape orbește. Evenimentele nu numai că sînt lipsite de legături între ele, dar nici nu se acordă cu oamenii care le trăiesc și le suferă. Acesta e sensul pe care Bandello îl atribuie „cronicii". În timp ce pentru Boccaccio experiența nu încetase să aibă caracterul providențial al istoriei, pentru Matteo Bandello ea e absolut neprevăzută, inexplicabilă, lipsită de logică. Aceasta e noutatea introdusă de scriitor, care reve-

leazã pe neaşteptate ruptura produsă în cultura Renaşterii. Bineînţeles că sensibilitatea unui Machiavelli şi a unui Guicciardini ne ajută să înţelegem criza valorilor umane pe care Bandello o poate acum înregistra.

Această nouă orientare produce o profundă schimbare în structura narativă. În cele din urmă, ne dăm seama că odată cu Bandello pătrund în literatură o serie de aspecte inedite ale modalităţii umane şi un anume ritm al realităţii, insolit şi aberant. Lăsînd de o parte realizarea artistică, datorită acestei perspective, nuvela lui Bandello ne apare mai modernă decît aceea a lui Boccaccio. Sau, mai bine zis : am putea conveni că scriitura *Decameronului* e „clasică", în timp ce aceea a lui Bandello e romantică şi decadentă. Dacă realismul e înţeles ca o simplă „constatare" a ceea ce se întîmplă, Matteo Bandello e un scriitor întrucîtva mai „realist" decît Boccaccio. „Cronica", sau mai curînd atitudinea sa, e „constatare" : şi, prin ea însăşi, e străină de schemele structurale care, dimpotrivă, reglementează nuvelele din *Decameron.*

Dar toate acestea n-ar fi suficiente ca să explice interesul ce se leagă de proza lui Bandello. Adevărul e că odată cu aceste premise scriitorul renascentist adoptă în scrisul său, care nu e deloc strălucit, ba chiar pătruns de oarecare indigenţă, o serie de existenţe absolut insolite, cărora le dezvăluie un ritm întrerupt şi mai ales lipsit de motivare. Şi în timp ce în *Decameron* reprezentarea are ca scop sporirea şi celebrarea aspectelor celor mai autentice ale naturii umane, în nuvelele lui Bandello asistăm la descoperirea unor zone mai tulburi şi mai anormale. Ordinii intrinseci a lumii lui Boccaccio, care cu toată exuberanţa şi capriciile ei îşi păstra totuşi o coerenţă internă şi o profundă naturaleţe, i se substituie viaţa violentă, absurdă, iraţională care a sugestionat imaginaţia scriitorului mai nou. Planul psihologic e acum răsturnat. Bandello aparţine unei culturi care se îndreaptă spre coruperea valorilor tradiţionale. El preferă să nareze „situaţii atît de stranii" care de multe ori par „mai degrabă născociri decît relatări". Nu realitatea îl ispiteşte, ci, aşa cum

el însuși spune, „adevărul care seamănă a minciună“ [1]. Și în timp ce Boccaccio se străduia să construiască psihologii ferme de personaje și să explice rațional mobilurile acțiunilor și faptelor, Bandello înclină spre firile psihopatice, marcate de melancolie și de o tristețe congenitală : universul său narativ se desfășoară deci pe o dimensiune patologică și irațională. Cele mai bune nuvele ale sale aduc pe scenă ipohondri, demenți, introvertiți, maniaci, izolați, iresponsabili. Pe acest plan, arta lui Bandello apare mai modernă și mai neliniștită decît aceea „clasică“ a lui Boccaccio. Pentru prozatorul mai nou, universul e populat de indivizi cu sufletul bolnav, anormal, imprudent ; gesturile și hotărîrile lor sînt de cele mai multe ori imprevizibile și incoerente ; ei trăiesc și mor fără un criteriu prea precis, dar marcați de un destin straniu și lipsit de conștiință, care adesea îi împinge spre soluții tragice și nemotivate. Vicisitudinile vieții și ale istoriei apar conștiinței scriitorului asemeni unei trame imprevizibile, în care eroii devin captivi într-o inextricabilă pînză de păianjen.

În *Decameron,* experiența oamenilor, chiar și experiența cea mai extraordinară și mai dramatică, sfîrșește totdeauna prin a reface un plan, un catarsis, o împăcare ; în nuvelele scriitorului din secolul al XVI-lea prevalează, dimpotrivă, dezechilibrul, disonanța, incoerența, profunzimile oarbe și

[1] Observația lui Bandello merită să fie redată în întregime : „Se întîmplă adeseori să survină situații atît de stranii încît atunci cînd le povestești mai tîrziu par mai degrabă niște născociri, s-ar zice chiar niște basme, deși ele s-au întîmplat totuși și sînt adevărate. Din cauza aceasta cred eu că s-a născut acel proverb popular care spune : «adevărul care seamănă a minciună nu trebuie spus». Dar zică-se orice s-ar zice, eu sînt împotriva acestor păreri și socot că oricine poate să simtă plăcerea de a scrie diferitele întîmplări care au loc, cînd acestea îi sînt povestite de o persoană demnă de încredere, căci deși par o născocire, nu înseamnă că nu trebuie să nu fie scrisă pentru acest motiv ; conform legii aristotelice, ori de cîte ori întîmplarea e posibilă ea trebuie să fie acceptată“ (cf. *Novelle,* ed. îngrijită de Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1934, *Prefața* la nuvela XXXV din Partea a II-a, vol. I, p. 1018). Cît privește „proverbul“ a se vedea Dante : „Deși să taci, de poți, e mult mai bine cînd adevărul pare-a fi în parte minciună doar, spre-a nu păți rușine...“ *(Infernul,* XVI, 124—126). [Trad. Eta Boeriu : Dante, *Divina comedie,* Buc., E.L.U., 1965, p. 92. N. trad.]

necontrolate ale instinctului, ale sîngelui negru şi bolnav, ale unei minţi alienate, tulburate profund, sau aflate în stare de prostraţie. Veacul al XVI-lea descoperă în proza lui Bandello ruptura dintre om şi viaţă, dintre năzuinţele lui excesive şi îngustimea adevăratelor resurse pe care i le conced natura şi societatea. Şi, de aceea, paginile cele mai tipice ale prozatorului şi ale secolului său sînt cele care înfăţişează excesele, anomaliile, extravaganţele, gesturile extreme, pasiunile covîrşitoare, simţurile nestăpînite, „poftele dezordonate", iubirea care devine „furie", gelozia care se transformă în „turbare sălbatică". Pentru prima oară nuvela înregistrează delictul, experienţa criminală, asasinatul şi sinuciderea ca pe nişte nevroze inexplicabile.

3. Ajunşi aici, e interesant de constatat felul în care pentru a caracteriza un personaj proza lui Bandello se foloseşte de mecanismul „complexiunilor" şi al „umorilor" [1]. Soluţiile sale narative sînt justificate tocmai de automatismul umoral. Însăşi structura psihologică e puternic condiţionată de umori: „Aproape totdeauna, iubirea acţionează într-un anume fel într-un coleric şi în alt fel într-un melancolic". Această distincţie este admisă de Bandello ca o dogmă:

„Vedem de asemenea că acţiunile flegmaticului diferă de acelea ale sangvinului, atunci cînd dragostea li se cuibăreşte în suflet, dat fiind că omul nu poate prin puterile sale şi prin înflăcărările lui arzătoare să ardă, să pună la încercare şi să transfigureze pe om, şi prin continui şi foarte aprinse văpăi să-l purifice, pentru că sufletul de cele mai multe ori nu merge pe drumul lui firesc atunci cînd urmează pasiunile trupului." [2]

E adevărat, adaugă scriitorul, că „educaţia şi libera noastră voinţă pot schimba prea bine aceste pasiuni trupeşti", dar de fapt acest lucru nu se întîmplă („vorbesc de ceea ce se

---

[1] A se vedea capitolul despre *Evaziune şi melancolie* (paragrafele 23—26).

[2] Prefaţa la nuvela a XL-a, din partea a doua, op. cit., vol. II, p. 15.

petrece de obicei"). Tocmai de aceea temperamentul poate justifica purtarea diferită a personajelor, ale căror stări sufleteşti opuse nu s-ar putea motiva altfel. Fără să mai adăugăm că datorită mulţimii acestor complexiuni originare, viaţa şi experienţa se îmbogăţesc necontenit cu tipuri şi întîmplări, dînd povestitorului posibilitatea de a le investiga varietatea şi ineditul :

„Nu ne surprinde faptul că acel iubit se află mereu într-o stare de sărbătoare şi de euforie, şi deşi iubita lui îl disprețuieşte şi-i este potrivnică, neprimind servitutea lui, el nu disperă şi cu cît vede şi suferă mai multe, cu atît le ia mai în uşor, pentru că din naştere temperamentul lui e astfel. Altul, pe care idolul său terestru îl iubeşte, şi care datorită unei mulţumiri peste măsură e în al nouălea cer, este totuşi neîncetat stînjenit de pasiunea iubirii şi, cuprins de o imensă bucurie, plînge şi suspină, mereu plin şi covîrşit de spaime înfiorătoare. Altul, ba rîde, ba lăcrimează, ba se află între cele două, şi, astfel, cînd o vede pe iubita sa, se schimbă, se poartă exact aşa cum navigatorul cu sînge rece manevrează cîrma pe timp de furtună năpraznică. Apoi, foarte repede, omul savurează plăcerea şi disprețuieşte chinul, şi fuge de viaţă şi o urăşte, moartea fiind dorită şi căutată de îndrăgostiţii fericiţi sau fără noroc, în funcţie de deosebirile de temperament."

Sînt atît de variate împrejurările şi fiinţele care se înfăţişează pe scena de toate zilele, încît, spune Bandello „ar fi din ce să faci şapte *Iliade* şi o materie mai potrivită pentru filozofii care investighează cauzele lucrurilor decît pentru mine" [1]. E o interminabilă luptă pe care numai cînd o priveşti şi-ţi dă ameţeală :

„Acum, dacă aş vrea să discut despre toate pasiunile care ne tulbură sufletul şi care prin mii de presiuni se silesc să ne producă nenumărate efecte dezonorante, întrucît nu vrem să ne conducem singuri cu raţiunea, nu le-aş mai da de urmă în decurs de mult timp, atît de numeroase sînt ele." [2]

---

[1] Op. cit., prefaţa la nuvela I din Partea a treia, vol. II, p. 149.
[2] Op. cit., prefaţa la nuvela a IV-a din Partea a treia, vol. II, p. 168.

Ceea ce trebuie subliniat aici e surprinderea pe care proliferarea realului o trezește chiar în ochii povestitorului. Izvorul inepuizabil al nuvelei îl constituie seria lungă a faptelor de fiecare zi. Scriitorul știe că pentru „a scrie neprevăzutele și feluritele întîmplări care se petrec zilnic în diverse locuri", ar trebui să scrie un volum atît de lung de „întîmplări de același soi", încît „viața unui om nu ar ajunge pentru a le citi, căci atît de multe și de variate lucruri se întîmplă într-o anumită perioadă de timp, încît ar osteni mîna și pana oricărui scriitor".

De acum înainte, pătrunderea realului în literatură nu mai întîlnește nici un obstacol.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

REALITATEA CA RISC

1. Pentru a putea aprecia caracterele acestei interesante pretenţii şi fermentaţii de realism prin intermediul a două faze suficient de paradigmatice pentru procesul artistic, e de ajuns să ne gîndim la unele rezultate ca *Don Quijote* de Cervantes şi, un secol şi jumătate mai tîrziu, la *Jacques fatalistul* de Diderot. În amîndouă, deşi pe baza unor premise şi reuşite destul de diferite (şi deosebirea se referă în special la importanţa elementului liric) se exaltă excesul personajului şi capriciile experienţei şi, în acelaşi timp, dublura lor, care la un scriitor de formaţie renascentistă şi contrareformistă se numeşte încă conştiinţă creştină, iar la un autor din veacul al XVIII-lea poate fi numită raţionalism şi scepticism deghizat.

Dacă privim romanul lui Cervantes în sfera tradiţiei cavalereşti, care constituie adevărata lui perspectivă, el apare ca primul mare protest împotriva literaturii deformatoare şi corupte[1]. Căutînd să-şi plăsmuiască o suprarealitate absolută, exclusivă, triumfătoare, literatura cavalerească ajungea la absurd şi la automatism (ca în celebrul roman *Amadis de Gaula*). Aceasta e soarta oricărei forme de idealism extrem. Într-un anume sens, experienţa lui *Don Quijote* marchează graniţa foarte schimbătoare dintre o civilizaţie mitografică şi o civilizaţie realistă şi responsabilă. Personajul lui Cervantes întrupează pe omul de pură imaginaţie, care s-a identificat cu idealitatea iar acum o descoperă în ţăndări în lumina vieţii reale. E ca şi cum ar continua în stare de veghe cursul viselor, lipsindu-se de orice fel de probabilitate. Sub învelişul himeric al eroului. Don Quijote îşi realizează o soartă de înfrîngeri şi de dezmînţiri. Dar noua interpretare donquijotescă nu constă în această antinomie, ci în dialectica care integrează termenii contradicţiei şi-i unifică într-un portret

[1] Romanul lui Miguel de Cervantes Saavedra (1547—1616), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, scris între 1598 şi 1604, a apărut în 1605 (prima parte) şi în 1615 (partea a doua).

absolut inedit, sau încă neîncercat al personajului. Numai o sensibilitate care o anticipă pe cea barocă putea inventa o experiență dedublată în felul celei a lui Don Quijote, care în străfundurile vitalității sale poartă imaginile nebuniei și morții, ale nonsensului și decepției. Poate în nici o altă operă poetică nu s-a putut încă observa o metamorfoză atît de radicală a eroului, împărțit între literatură și viață, între metafizică și practică, între misticism și empirism: ca două adevăruri absolut ireductibile, care totuși în acordul lor psihologic edifică modelul omului modern, adevărat și în același timp mistificat. În aventura interioară a lui Don Quijote se află deja opozițiile existențiale ale romantismului. Numai că ele sînt proiectate de scriitorul spaniol într-un cadru de dezvoltare încă renascentist și clasic, care le face să fie exemplare și simbolice. Caracterul lor ireconciliabil dobîndește o valoare emblematică [1]. Dualismul creștin și medieval, care frînsese unitatea conștiinței antice și se dezvoltase ca o tentativă a transcendenței și experimentării credinței, se exaltă și se umilește în tragicomedia lui Cervantes; dar prin abolirea oricărei legături dintre adevărul ideal și realitatea empirică, acest dualism dispare, aruncîndu-l pe erou într-o stare de perpetuă frustrație. Cu *Don Quijote* de Cervantes

[1] Pentru raportul de ordin moral dintre romanul lui Cervantes și vastul epos cavaleresc, și pentru semnificația pe care autorul reușește s-o dezvolte de la proiectul inițial, parodic, la dimensiunile unei opere universale, e util să citîm o pagină de Arnold Hauser: „Romanul său a rămas o ironizare a literaturii de duzină din acea vreme, o critică a instituției anacronice a cavaleriei și un atac la adresa iraționalismului ideii cavalerești în genere; dar el devine deopotrivă și un act de acuzație împotriva realității reci și înstrăinate, în cadrul căreia unui spirit idealist — încă nu nebun de-a binelea — nu-i mai rămînea decît să se retranșeze în spatele ideii sale fixe. A ironiza felul de a se purta al cavalerilor și romanele stereotipe nu era un lucru nou; nou, ba chiar unic în genul său la acea vreme, i de o însemnătate istorică în cel mai adînc sens al termenului, era confruntarea unei realități vulgare cu una sublimată, parțiala acceptare și parțiala respingere a amîndurora, împerecherea paradoxală a unei concepții realisto-raționaliste cu una idealist-romantică, dualitatea incurabilă provenită din faptul că ideea nu se putea realiza în fapt, iar realitatea nu era reductibilă la idee" (în volumul său *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965, p. 295).

începe sciziunea iremediabilă dintre conștiință și viață, care domină și astăzi experiența noastră. Ele devin două curente care se scurg fără a se vărsa unul în celălalt, iar dacă pentru o clipă își amestecă apele, aceasta se întîmplă pentru a experimenta mai direct conflictul și coliziunea. Arta, imaginația, idealitatea nu comunică cu lumea pămîntească, cu realitatea de fiecare zi : iar omul nu se realizează decît grație unui act de abdicare sau unei palinodii. Romanul lui Cervantes e noul poem al dezamăgirii și interdicției : de structură barocă și prefigurînd romantismul [1].

Adevărata ruptură se va produce după entuziasmul iluminist, odată cu preromantismul veacului al XVIII-lea și odată cu apariția neliniștilor și teoriilor idealiste, mistice, spiritualiste și estetizante. Dar e tot atît de adevărat că sub egida poeziei, romanul lui Cervantes îndeplinește un rol analog și opus celui exercitat de nuvela lui Boccaccio. Și, așa cum *Decameronul* descoperise realismul modern, ca libertate a omului și a acțiunii, Don Quijote revela caracterul intern inexorabil al rațiunilor sale obiective și imposibil de respins.

2. Un critic recent a încercat să găsească o cheie a interpretării acestui personaj și a realității asumate de el, în formula așa-numitei „dorințe triunghiulare", prin care s-ar stabili în conștiința romanului „medierea", mai mult sau mai puțin explicită sau chiar ascunsă, a unui model ce depășește istoria, prin care eroul (care adică ar constitui vîrful operativ al triunghiului) în timp ce e solicitat de realitate (celălalt vîrf, opus precedentului și corelat de acesta) ar fi absorbit de

[1] Rămîn încă valabile considerațiile pe care Paul Hazard le făcea în încheierea analizei sale din *La crise de la conscience européenne (1680—1715)* : „În Europa, oamenii destramă noaptea pînza țesută ziua ; se încearcă alte fire, se pregătesc alte urzeli (...) Europa n-a încetat de a suporta propria sa lege, legea aspră... Sub aparențe calme, se născtea din nou neliniștea ; lumea pornea din nou spre o altă fericire, spre un alt adevăr ; neliniștiții, curioșii, mai întîi huliți, persecutați sau ascunși, ieșeau la lumină, înaintau, deveneau celebri și își reclamau rolul de călăuze și de șefi. Aceasta este criza de conștiință la care am asistat, între secolul al XVII-lea și al XVIII-lea". (Paris, Boivin, 1935, vol. II, p. 286). [Trad, rom. de Sanda Șora : *Criza conștiinței europene 1680—1715*, Buc., 1973, Ed. Univers, pp. 446—447. N. trad.]

acest miraj dinamic şi în acelaşi timp paralizant (al treilea vîrf, cu rol dialectic), făcut din adevăr şi din literatură, din conştiinţă şi psihopatie şi care-l îndeamnă mereu să iasă din sine însuşi pentru a se întrupa şi realiza în mod abuziv într-o alteritate emblematică, într-un prototip abstract dar obligatoriu [1]. Lăsînd deoparte tautologia unei astfel de poziţii critice care dealtfel pentru o exegeză a personajului şi a romanului se dovedeşte prea puţin rodnică [2], e simptomatic că acest critic îşi începe studiul asupra lui Cervantes, acceptîndu-i de-a dreptul ipotezele şi programul. Citarea celebrului „manifest " literar pe care Cervantes l-a atribuit exaltării eroului său ne ajută destul de bine să precizăm mai exact deosebirea dintre viaţă şi literatură, dintre experienţă şi cultură, care constituie criza lui Don Quijote şi pătrunde în toată cultura barocă, cu aspectele ei preromantice. Don Quijote spune :

„Tot astfel, atunci cînd un pictor vrea să-şi facă renume prin arta sa, se străduieşte să imite originalele celor mai fără pereche pictori pe care-i cunoaşte ; şi aceeaşi regulă stăpîneşte toate meşteşugurile şi măiestriile care fac podoaba statelor. Aşa trebuie să facă, şi aşa şi face oricine vrea să-şi dobîndească nume de înţelept şi de om încercat, imitîndu-l pe Ulise, în portretul şi în muncile căruia Homer ne zugrăveşte o pildă de înţelepciune şi de răbdare, tot aşa cum ne arată Vergiliu, în persoana lui Enea, vitejia unui fiu pios şi dîrzenia unui căpitan de oşti vrednic şi priceput, adică nu zugrăvîndu-i şi nici

---

[1] René Girard în volumul său *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Paris, Grasset, 1961, (tradus sub titlul *Struttura e personaggi nel romanzo moderno,* Milano, Bompiani, 1965). [Trad. în română de Alexandru Baciu : *Minciună romantică şi adevăr romanesc,* Bucureşti, Ed. Univers, 1972 . N. trad.].

[2] A se observa caracterul mecanic al acestei metode propuse de autor : „Operele romaneşti se grupează deci în două categorii fundamentale — în interiorul cărora sînt posibile la infinit deosebirile secundare. Vom vorbi despre *medierea externă* cînd distanţa este suficientă pentru ca cele două sfere de *posibile* — unde mediatorul şi subiectul ocupă fiecare centrul — să nu fie în contact. Vom vorbi despre *mediere internă,* cînd aceeaşi distanţă este destul de redusă pentru ca cele două sfere să se întrepătrundă mai mult sau mai puţin profund" (op. cit., p. 13). [Trad. cit., p. 30. N. trad.]

descriindu-i așa cum au fost, ci așa cum ar fi trebuit să fie, ca să rămînă drept pildă de virtuțile lor pentru cei ce vor veni. În chipul acesta, Amadis a fost steaua polară, luceafărul, soarele cavalerilor viteji și îndrăgostiți pe care trebuie să-i imităm toți cei ce luptăm sub steagul iubirii și al cavalerîei." [1]

E cazul să observăm acum felul în care emulația cu personajul literar și mitografic permite un sondaj din ce în ce mai profund și mai dureros în sufletul omului modern pentru care competiția inutilă cu un model echivalează cu mortificarea idolilor existenței sale și cu înțelegerea improbabilității intervenției personale în fatala și trudnica desfășurare a experienței.

---

[1] *Don Quijote,* part. 1, cap. XXV, trad. de I. Frunzetti și Edgar Papu, E.L.U., Buc., 1965, p. 321 [N. trad.].

Amadis de Gaula, care a apărut în versiunea lui García Rodríguez de Montalvo, ne-a parvenit în ediția din Saragosa, 1508. În cursul secolului al XVI-lea, tipografiile din Spania au furnizat vreo treizeci de reeditări. Răspîndirea romanului a fost uriașă. Dar la sfîrșitul secolului al XVI-lea cartea a început să fie uitată. Să nu pierdem din vedere că Bernardo Tasso, tatăl lui Torquato și-a cîștigat celebritatea în Italia cu poemul său *Amadigi* (1560), o prelucrare liberă în o sută de cînturi. În secolul al XVII-lea a existat o versiune succintă ca subiect al operei lui Jean Baptiste Lully (1632—1687) în cinci acte, cu același titlu. A se vedea versiunea modernă a textului spaniol sub îngrijirea lui Antonio Gasparetti, care i-a scris o foarte erudită introducere (Torino, Einaudi, 1965). În legătură cu lecturile sale, Michel de Montaigne mărturisea că-i plăceau nuvelele lui Boccaccio și fanteziile lui Rabelais, dar „cît privește pe *Amadis* și alte cărți de același soi, ele nu au putut să mă rețină nici măcar în copilărie" *Eseuri,* II, 10). În dialogul său *Ercolano,* (apărut postum în 1572) Benedetto Varchi, vrînd să amintească pe scriitorii care după părerea lui făceau onoare limbii spaniole, cita numai pe Juan de Mena pentru poezie, iar pentru proză, pe „acel care și-a intitulat cartea *Amadis de Gaula,* tradusă de Messer Bernardo Tasso în strofe de opt versuri și care foarte curînd (după cum mi-a scris el însuși) va putea fi văzută tipărită". În Anglia, *Amadis* s-a răspîndit grație unei traduceri (parțiale) din 1567, făcută după versiunea franceză a lui Herberay des Essarts. O referință la acest roman a făcut sir Philip Sidney în cartea sa *Apologia poeziei:* „Am cunoscut oameni care citind pe *Amadis de Gaula* (și Dumnezeu știe că această carte e departe de a fi un model de poezie) s-au entuziasmat pînă într-atît încît au ajuns să săvîrșească acte de curtenie, de generozitate și mai ales de curaj" (cartea lui Sidney a fost scrisă în jurul anului 1580).

RAȚIUNEA ÎN CUMPĂNĂ

1. Și Michel de Montaigne (1533—1592) se analizează de la postul de observație al propriei sale conștiințe, așa cum făcuseră și sfîntul Augustin și Francesco Petrarca. Dar scriitorul mai nou stabilește o linie de demarcație foarte clară între transcendență și viața ce se experimentează zi de zi. *Eseurile* sale, lucrarea care i-a asigurat nemurirea și a făcut din el un clasic de anvergură universală, au descoperit omul modern și i-au oferit un instrument de investigație pe care trecerea timpului și civilizația nu-l vor face să se perimeze niciodată [1]. Scriitorul francez a ridicat suprema experiență a lumii în sfera eticii, dar a făcut-o pe căi interne și experimentale, deschizînd o breșă de ordin pragmatic în concepția tradițională despre absolut. Cu Montaigne identificarea omului terestru și laic atinge punctul cel mai înaintat. De la el, situația *intelectualului* dobîndește o libertate pînă atunci ignorată [2]. În comparație cu el, încercările cele mai importante ale lui Dante însuși, și cele cu caracter mai inovator ale lui Petrarca și Boccaccio par oarecum arhaice, dacă nu de-a dreptul abstracte. Poziția preumanistă și renascentistă a acestora nu izbutea să depășească schemele platoniciene, în ciuda profundei și progresistei ei reforme intelectuale. Omul, nu numai acela al lui Dante, dar chiar și omul lui Petrarca, continua să fie propus ca model ideal. Chiar și principele lui Machiavelli și curteanul lui Castiglione se edifică într-o diagramă exemplară. Fiecare dintre ei postulează Ideea cu majusculă. Cînd Boccaccio în ultimile două cărți din *Genealogia deorum gentilium* expune apărarea scri-

[1] Cele trei cărți de *Eseuri* au apărut la date diferite : primele două în ediția din 1581 ; apoi, remaniate, împreună cu cea de a treia în 1588 ; în sfîrșit, cu noi adăugiri în ediția postumă din 1595.

[2] Cu privire la termenul de „intelectual" și la valoarea lui, a se vedea ultimele paragrafe din capitolul despre *Omul sfîrșit* al lui Giovanni Papini.

itorului și a rolului său în istoria omenirii și în cultura spiritului, ne surprinde fără îndoială calda convingere care-l susține pe scriitor. Dar revendicările intelectualului pe care la formulează și la care aspiră sînt încă învăluite într-un concept teologizant. Nici măcar celebra exaltare a „Demnității omului" din secolul al XV-lea (Giannozzo Manetti, Pico della Mirandola) nu putuse elibera libertatea morală a individului de o finalitate aflată în competiție cu destinul transcendent [1]. Perspectiva mentală continua să se extindă pe planul universalului și al absolutului. În ciuda afirmațiilor de independență, conceptul omului înțelept năzuia la sfera transcendenței. Revoltele față de o realitate pur terestră și fenomenală nu au durat mult și au sfîrșit și ele prin a ajunge la controversele metafizicii. Procesul mental înregistra aceeași curbă, iar în final se profila lumina sau umbra Arhetipului. Nu era de conceput ca un intelectual, chiar atunci cînd își investiga cea mai personală experiență, să nu se orienteze spre teorie, spre mirajul metafizic.

2. Dante și Petrarca, cu toate deosebirile de metodă, urmăresc omul spiritual, dar în zare văd profilîndu-se imaginea transcendenței, care se suprapune fizionomiei reale. Cu Machiavelli și cu Castiglione apare un tip uman angajat în istorie, în societate, în mentalitatea vremii : adică, specific. Și totuși din acest individ concret ei ajung să deducă omul ideal. În cele din urmă, realitatea e absorbită sau mistificată de

[1] Montaigne reia ideea lui Manetti cu privire la egemonia omului asupra naturii : omul se folosește de roadele naturii care n-ar fi fost creată decît pentru a fi stăpînită și fructificată de el. Dar Montaigne răstoarnă raționamentul lui Manetti. Ceea ce omul crede despre lumea creată se poate referi și la animale : „La urma urmei, de ce bobocul de gîscă n-ar zice și el așa : toate părțile din care e alcătuit universul sînt făcute pentru mine ; pămîntul îmi slujește ca să merg, soarele ca să mă lumineze, stelele ca să-mi insufle influxurile lor ; din partea vîntului am cutare beneficiu, iar din partea apei altul ; pe nimeni nu-l privește cerul cu atîta fervoare ca pe mine ; eu sînt răsfățatul naturii ; nu mă hrănește pe mine omul, nu mă adăpostește, nu mă îngrijește ? Nu pentru mine seamănă și macină ? Și dacă omul mă mănîncă, tot astfel face și cu aproapele său, iar eu fac tot așa cu viermii care-l ucid pe el și-l mănîncă" (III, 2).

ipoteza doctrinei. Iar cînd facem bilanţul nu vom mai avea posibilitatea să distingem individul adevărat de imaginea sa teoretică.

Intervenţia lui Montaigne urmăreşte în primul rînd să restaureze omul viu din portretul său artificial. Scopul lui e să pătrundă în multiplele şi nenumăratele „momente" ce constituie ţesutul vieţii şi al experienţei, dincolo de sfera unitară şi perfectă în care gîndirea tradiţională îl sublimase pe om şi destinul său. Viziunea *sub specie aeterni*, pe care Montaigne nu vrea s-o repudieze, ci doar să o amîne, e redimensionată *sub specie temporis*. Dar această apreciere a momentelor produce antidoctrina sau cel puţin împiedică teoria să pună stăpînire pe lucrurile omeneşti. Generalul e duşmanul individualului: „Toate judecăţile cu grămada sînt şubrede şi nedesăvîrşite" (III, 8). Pe urmele lor riscăm să rătăcim tocmai faptele care ne privesc personal: „Ne încurcăm minţile cu lucruri din atotcuprins şi cu pricinile şi mersul lumesc, care se orînduiesc foarte bine fără noi şi lăsăm în părăsire ce avem a face şi pe Michel [1], care ne stă încă mai aproape decît omul" [2].

Într-un anume sens se poate afirma că Michel de Montaigne sporeşte efectele Umanismului şi în acelaşi timp le întoarce pe dos [3]. Exact aceeaşi lărgire de orizont pe care Umanismul o deschisese intelectului, ne face acum să-i sesizăm pluralitatea fugace şi mobilitatea imposibil de zăgăzuit. Filozofii nu mai pot defini adevărurile omului, pentru că acestea nu mai sînt aceleaşi de la o clipă la alta. Filozofii se străduiesc să urce şi să coboare de pe ele necontenit, fără a izbuti vreodată să le îmbrăţişeze pe toate, şi mai cu seamă fără a putea să le pună de acord în mod durabil.

Dar adevărul e că nici un fel de doctrină întemeiată pe ipoteze şi condusă cu ajutorul abstracţiei nu poate rezista

---

[1] Ar fi suficientă această citare a propriului său nume pentru a ne da seama de caracterul intens concret al analizei personale a autorului.

[2] Montaigne, *Eseuri* (III, 9), trad. Mirela Seulescu, Buc. 1966, Ed. Ştiinţifică, vol. II, pp. 511 şi 519 (N. trad.).

[3] La baza gîndirii lui Montaigne stau, în proporţii am zice egale, scriitorii italieni ca Machiavelli, Guicciardini şi Castiglione.

procesului criticii și contestației. Acesta e motivul care-l îndemna pe scriitor să încline spre pirronism. Nu că Montaigne ar fi profesat îndoiala metodică și absolută ; dar perplexitatea pirroniană juca un rol profilactic pentru inteligența sa. E ca și cum s-ar fi deprins cu mici doze de otravă pentru a nu sucomba sub acțiunea unui toxic mai puternic : Pirronismul lui Montaigne e ceva analog vaccinului. El inoculează morbul îndoielii tocmai pentru a prezerva de îndoiala generală" [1].

După Montaigne, ar trebui să se aplice tuturor doctrinelor acest spirit de discuție și de control : și nu pentru a substitui o teorie numeroaselor altor teorii ce se succed și se opun în lumea filozofiei, ci pentru a le supune pe toate sensului real și obiectiv al lucrurilor. Ce valoare au autoritățile intelectuale ale tradiției ? Și de ce ar trebui să le suportăm mereu, cu umilință ? Într-adevăr — afirmă scriitorul — ar fi mult mai drept ca această călăuză sau această frînă a libertății judecății noastre, și această tiranie a credințelor noastre să se extindă pînă la școli și la artă." Se știe : „zeul științei scolastice e Aristotel !" A pune în discuție principiile lui e un păcat, ca odinioară legile lui Licurg în Sparta :

„Învățătura sa este lege călăuzitoare, care poate fi tot atît de deșartă ca oricare alta. Nu știu de ce nu aș primi tot atît de lesne poveștele lui Platon, atomii lui Epicur sau plinul și golul lui Leucip și Democrit, sau apa lui Tales, sau nemărginirea firii lui Anaximandru, sau aerul lui Diogenes, sau numerele și simetria lui Pitagora, sau infinitul lui Parmenide, sau Unul lui Musaeus, sau apa și focul lui Apolodor, sau părțile asemenea ale lui Anaxagora, sau dezbinarea și îmbinarea lui Empedocle, sau focul lui Heraclit, sau orice altă părere în vălmășeala fără de sfîrșit a învățăturilor și întîmpinărilor scornite de cea măiastră minte a omului care se vîră în totul fără fereală, încredințată fiind de a sa luminată vedere..."[2]

---

[1] Sînt cuvintele lui Albert Thibaudet, în volumul său de adnotări asupra lui *Montaigne* (Seria „Texte stabilite, prezentate și adnotate" sub îngrijirea lui Floyd Gray, Paris, Gallimard, 1963, p. 285).

[2] Montaigne, *Eseuri ;* II, 12, trad., cit., vol. II, p. 111 (N. trad.).

Şi împotriva canonicităţii acestor principii Montaigne se revoltă : însăşi „ideea de certitudine e o dovadă de nebunie şi de extremă incertitudine". Ca atare, „oricine e crezut în ipotezele lui, devine stăpînul şi zeul nostru". Axioma tradiţională, conform căreia „orice expert trebuie crezut în domeniul său", ne duce la riscul de a trece de la o tiranie la alta :

„Dialecticianul, să se ţie după grămătician pentru înţelesul cuvintelor ; retorul, să împrumute de la dialectician locul dovedirilor ; poetul — de la cîntăreţ măsurile ; geometrul, de la aritmetician — număratul ; metafizicienii să se bizuie pe învederările fizicii. Căci fiecare ştiinţă are temeiuri dinainte statornicite, care îngrădesc judecata omenească din toate părţile. Dacă te apuci să clatini acel zid, în care zace greşeala de căpetenie, ei au numaidecît următoarea poruncă pe buze : «nu trebuie să stai de vorbă cu cei care tăgăduiesc principiile»" [1].

3. Umanismul lui Michel de Montaigne a suferit o fractură ce nu va putea fi vindecată. Cultura lui, sau mai bine zis sensibilitatea sa culturală, întoarce deja spatele optimismului clasicizant. Acel ideal de progres, implicit clasicismului renascentist, îndeosebi în originile lui italiene, se vede acum abandonat fără nici un regret. Idealul intelectual al Umanismului, care, aplicînd spiritul creştin, se împodobea totuşi cu ştiinţa antică, urmărind o stare de echilibru, nu mai surîde spiritului lui Montaigne. Înţelepciunea clasică şi sentimentul religios nu se mai pot concilia, şi aceasta nu dintr-un execes de rigoare conformistă, ci din cauza omniprezenţei realităţii, care nu poate fi ţinută în frîu nici de către dialectică şi nici de către dogmă, în care Montaigne suspectează silogismul şi sofismul. Pentru Montaigne, spre deosebire de ceea ce pretindeau gînditorii medievali şi de ceea ce-şi închipuise că va obţine Umanismul, omul nu se poate înălţa pînă la cauzele metafizice fără a violenta adevărurile nenumărate şi schimbătoare ale naturii şi ale vieţii. Ceea ce contează sînt „lucrurile" nu „cauzele" transcendente şi conjecturale.

[1] Idem, II, 12 ; trad. cit., vol. II, p. 112 (N. trad.).

Se înțelege că mintea lui Montaigne a ajuns la acest realism după două secole de clasicism. Dar acum, în noua sa formă, umanismul acesta se profilează cu totul altfel, se întoarce la propriile lui izvoare. Nu mai e vorba de individul viu care se conformează schemei intelectuale trasate și impuse de antici, ci de ceă mai actuală experiență care, realizîndu-se și scrutîndu-se înăuntrul ei, își poate regăsi consonanțe cu ideile trecutului, cu parametrii anticilor. Oricît s-ar putea ca vreodată unei cercetări bazate pe o anumită doctrină a noastră personală să-i apară imaginea unei manifestări din trecut, aceasta nu împiedică acel fragment viu de experiență să fie absolut original: „Felul meu de a fi e firesc, susține scriitorul, și pentru a-l dobîndi nu am făcut apel la nici o doctrină" (II, 12). Și cu toate acestea e tot atît de adevărat că între felul său de a fi și cunoașterea trecutului se poate constata în mod firesc o corespondență:

„Cînd m-a apucat dorința de a-l expune și, pentru a-l împărtăși cititorilor mei ceva mai cuviincios, am socotit că trebuie să-l susțin cu ajutorul raționamentelor și exemplelor, a fost pentru mine o mare surprindere să văd că ele se potriveau, întîmplător, cu multe exemple și raționamente ale filozofilor. Indiferent cărei categorii i-ar aparține viața mea, nu mi-am dat seama de acest lucru decît după ce ea a fost experimentată și aplicată de mine însumi."

Coincidența e întîmplătoare. Drepturile naturii, ale temperamentului, ale sîngelui, și așa mai departe, sînt imperioase și nu suportă norme extrinseci și cu atît mai puțin livrești, și se refuză oricărui principiu de autoritate preconstituită. „Filozofia" e aceea care se realizează înăuntrul nostru, pe cheltuiala noastră, în conflict cu experiența noastră și prin sporirea ei. Solidaritatea cu strămoșii se configurează cel mult ulterior, ca o întîlnire pur întîmplătoare. Noul tip de „filozof" preconizat și realizat de Montaigne e omul viu care se cunoaște din experiență proprie, din introspecție personală. Ca deviză a *Eseurilor* și ca exponent al unei noi ere, mai aproape de declinul civilizației baroce decît de Renaștere,

s-ar putea adopta următoarea concluzie : o *nouvelle figure : un philosophe imprémédité et fortuit* [1].

Numai că pentru a surprinde în sinea sa, în perpetuul său „eseu" psihologic, cauzele, căile, meandrele intelectului şi ale firii, Montaigne e obligat să reexamineze valorile vieţii, entificîndu-le în tot atîtea abstracţiuni, aşa cum făceau anticii (începînd cu *Etica nicomahică* a lui Aristotel) şi cum năzuiau alegoriştii medievali (să ne gîndim la *Roman de la Rose* şi la *Divina comedie*). Filozoful „fără premeditare şi întîmplător" nu poate renunţa la simulacrele ce i-au fost transmise de înţelepciunea clasică şi creştină, şi apoi de cea umanistă : prietenia, gloria, norocul, virtutea, sentimentele, adevărul şi minciuna, gelozia şi invidia, orgoliul şi umilinţa, voinţa şi instinctul, şi aşa mai departe, formează în *Eseuri* un scenariu continuu şi variat. Dar diferenţa faţă de trecutul chiar foarte recent constă în disponibilitatea pe care Montaigne o opune tuturor acestor abstracţii. Pînă la el nimeni nu se putuse sustrage sugestiei ideii, imaginii, teoriei, fără de care nu părea posibil a reduce şi caracteriza realitatea multiplă şi întîmplătoare. Şi, invers, ceea ce contează pentru Montaigne e fenomenul în fragmentata lui precaritate, în fluiditatea sa, în acel proces imposibil de zăgăzuit al experienţei. Pentru Montaigne oricare dintre noi e un personaj unic şi necontenit divers. Nu e posibil să readucem pe individ la o singură realitate şi să-l imobilizăm în limitele precise ale unei existenţe determinate. Oricine e el însuşi în fiecare clipă, adică este de mai multe ori el însuşi. Identitatea sa se află într-o continuă mişcare. Cîte fiinţe intime, familiare, civile, sociale coabitează în aceeaşi persoană ? Eroul egotic trebuie să le cunoască pe toate, trebuie să se identifice cu ele, pentru a se realiza înăuntrul propriei sale conştiinţe şi în cadrul comunităţii publice din care cu toţii sîntem o parte integrantă. Chiar dacă admitem că în „eseurile" lui Michel de Montaigne nu descoperim totdeauna o coerenţă riguroasă, tocmai datorită poziţiei sale de tendinţă şi orientare pirroniană, e cert că filozofia sa empirică şi fenomenistă se reali-

[1] „O nouă figură : un filozof fără premeditare şi întîmplător" (lb. fr. N. trad.).

zează ca o „cultură a eului" : e, după afirmația lui Thibaudet „un egotism întemeiat pe o adevărată ontologie, ontologia unei minți sceptice, a unui spirit străin de metafizică", care totuși ajunge să edifice o nouă schemă a omului ca protagonist al unei realități, interne sau externe, cu care trebuie să-și facă socotelile în orice clipă :

„Cine se vîră în mulțime, trebuie să se ferească, să dea din coate, să dea înapoi și să înainteze, chiar dacă părăsește calea dreaptă, după cum se nimerește ; să nu trăiască atît după firea lui, cît după a altora, nu după ceea ce-și propune el ci după vremuri, după oameni, după treburi. Platon spune că acela care scapă cu pantalonii neatinși din încurcăturile lumii, scapă numai printr-o minune" *(Platon dict que qui eschappe, brayes nettes, du maniement du monde, c'est par miracle qu'il en eschappe).*

Pentru Montaigne mortificarea exercitată de societate asupra spontaneității noastre e intolerabilă :

„Indiferent dacă arta sau natura ne impune condiția de a trăi în relație cu alții, aceasta ne face mult mai mult rău decît bine. Ne lipsim de foloasele ce ne aparțin pentru a plăzmui niște aparențe de ochii lumii. Nu ne mai interesează esența noastră înlăuntrul nostru și în realitate, ci mai mult ce crede lumea despre ea. Înseși darurile spiritului și ale înțelepciunii ne apar sterpe dacă ne bucurăm numai noi de ele, dacă nu se desfășoară sub privirea și sub aprobarea celor din afara noastră".

Or, marea preocupare a individului e dimpotrivă de a se sustrage dominației societății și a destinului. Există mii și mii de lucruri care pot să ne facă rău. Ele trebuie înfruntate, măcar fixate cu privirea, dar nu cocoloșite : „Le privesc, dar nu le cocoloșesc cîtuși de puțin". Altminteri ne pierdem identitatea care în definitiv e unicul patrimoniu autentic al omului :

„Oamenii își închiriază facultățile : acestea nu le mai aparțin lor ci celor cărora le slujesc. Și acești locatari se instalează în casa lor, nu mai sînt doar chiriașii lor. Această înclinație nu-mi place de fel. Libertatea sufletului nostru trebuie folosită de noi și doar ipotecată în

anumite împrejurări îndreptățite ; acestea sînt foarte rare dacă ne gîndim bine. Priviți-i pe oamenii care se lasă îndemnați și doborîți de alții : o fac cu toate prilejurile, și în chestiunile mici și în cele mari și în cele care nu-i privesc personal și în cele care-i privesc direct. Se vîră fără să se gîndească acolo unde sînt tot felul de treburi și de angarale, și-și închipuie că nu trăiesc dacă nu sînt stăpîniți de emoții violente."

În privința aceasta supravegherea nu e niciodată de prisos :

„Cea mai mare parte a normelor și preceptelor lumii urmăresc să ne împingă afară din noi și să ne aducă în mijlocul oamenilor, în folosul societății. Și-au închipuit că fac un act de vitejie îndepărtîndu-ne și abătîndu-ne de la noi... Cînd ne impun să iubim, înainte de ființa noastră, trei, patru, cincizeci de soiuri de lucruri, ei imită felul de a trage al arca ilor, care pentru a nimeri ținta ochesc ceva mai sus decît ea."

Există adevăruri evidente și publice, și există altele intime și oculte. E necesar să știm să le alegem :

„Eu socot că în templul lui Pallas, precum se vede în toate celelalte religii, erau taine dezvăluite poporului și altele ascunse și, mai presus, știute numai de cei care propovăduiau. De crezut este că în acestea se găsea curat sîmburele adevăratei iubiri cu care fiecare îndatorat este față de sinea sa. Nu o iubire fățarnică, aducîndu-ne să îndrăgim mai presus de tot și nestăvilit strălucirea și știința, bogăția și altele de felul acesta, ca parte a ființei noastre, nici o iubire moliie și stingheritoare, cum se vede la ederă, măcinînd și surpînd perete'e pe care l-a îndrăgit și de care se prinde, dar o iubire înviorătoare și strunită, tot atît de folositoare cît și de plăcută. Cel care învață îndatoririle ei și le îndeplinește este aevea din lăcașul muzelor ; el a atins culmea înțelepciunii omului și fericirii noastre. (...) Cea mai presus însărcinare ce ne este dată este purtarea fiecăruia în sinea noastră." [1]

[1] Idem, III, 10 ; trad. cit., II, p. 374 (N. trad.).

Gîndirea lui Montaigne e ca un val care se duce și se întoarce. E sceptică și în același timp convinsă ; e caustică și dintr-o dată redevine binevoitoare și amabilă ; e indulgentă și insinuantă, dar în adîncul ei nu e lipsită de o politicoasă ironie :

„Cea mai mare parte din ocupațiile noastre sînt o comedie : *Mundus universus exercet histrioniam*[1] (după spusele lui Petroniu). Sîntem obligați să prezentăm rolul nostru, dar ca rolul unui personaj împrumutat. Dintr-o mască și dintr-un chip exterior nu trebuie să facem o esență reală, nici dintr-unul străin chipul nostru. Nu știm să deosebim pielea de cămașă. E deja mult că ne pudrăm obrazul fără a ne pudra și pieptul *(c'est assez de s'enfariner le visage, sans s'enfariner la poictrine)*. Văd pe unii care se transformă și se preschimbă în tot atîtea figuri și noi ființe pe cît de multe sarcini își asumă, și care se identifică cu acestea pînă în ficați și în viscere, și-și tîrăsc sarcina în fundul cufărului."

5. Bineînțeles că din *Eseuri* nu se poate deduce un sistem de idei, și aceasta datorită în primul rînd bogăției și mobilității lor ; dar ceea ce totuși rezultă într-un mod incisiv e un portret al omului. E adevărat că unele trăsături ale figurii sale ne-am deprins să le distingem în alte fizionomii (Petrarca, Machiavelli, Guicciardini, Erasm) : și totuși originalitatea și perfecțiunea sa ne surprind acum. În comparație cu acest autoportret s-ar zice că nu mai cunoșteam un personaj așa de complet și de complex, și, mai ales, așa de imprevizibil :

„Învățații împart și înseamnă născocirile lor mai anume și amănunțit. Eu, care nu văd în ele decît atît cît îmi dau de veste ele despre folosul ce trag, fără rînduială înfățișez pe ale mele deavalma și pe bîjbîite. Ca și în aceasta : îmi întocmesc scrisul pe crîmpeie descusute, cum este un lucru care nu se poate spune legat și cu toptanul (...) Las pe seama măiestrilor, și nu știu dacă o s-o scoată la capăt în lucrul atît de amestecat, atît de amănunt și furișat ca să puie în șir această nesfîrșită felurime de chipuri și să oprească nestatornicia noastră

[1] Toată lumea practică actoria (lb. lat. N. trad.).

și s-o așeze cu rost. Nu găsesc eu numai anevoios să leg faptele noastre unele de altele, dar găsesc anevoios a le arăta curat în parte prin vreo însușire deosebită, atît sînt din două și învîrstate cu osebite luminări." [1]

Modernitatea lui Michel de Montaigne constă în această poziție intimistă și în același timp pragmatică, dar mai ales antiretorică și antiliterară. În final, el își găsește împăcarea într-un soi de iluminism horațian : „Cele mai frumoase vieți, după părerea mea, sînt cele care se pun în rostul tuturor îndeobște. Și omenesc, cu rînduială, dar fără minune și năstrușnicie." [2] Încă din ediția din 1580 el scria : „Nu ridic aici chip cioplit de pus la răscrucea unui oraș sau într-o biserică, sau în piață (...) E de pus în firida unei încăperi de cărturar și ca trecere de vreme pentru un vecin, o rudă, un prieten căruia-i va fi plăcut să mai vadă și să stea de vorbă cu mine în felul acesta". [3] Dar la ultima redactare, el știa că s-a tradus integral în memoriile sale :

„Și dacă nimeni nu mă va citi, oare pierdut-am timpul că am stat de vorbă cu mine atîtea ceasuri în tihnă cu gînduri atît de folositoare și plăcute ? Turnînd în tiparul meu această chipuire, a trebuit atît de des să mă pipăi și să mă adun, ca să mă scot la lumină, încît tiparul s-a întărit și întrucîtva s-a făurit el însuți. Zugrăvindu-mă pentru altul, m-am zugrăvit în mine cu vopseli mai netede decît erau cele dintîi. Nu făcut-am eu cartea mea mai mult decît ea pe mine, carte din măduva întocmitorului său." [4]

Dar scriindu-și „idearium", autorul și-a făcut „propriul său studiu, propriul travaliu și propria sa ocupație". El putea să afirme : „Nu am studiat cîtuși de puțin cu scopul de a face o carte ; dar am studiat tocmai prin faptul că am făcut-o."

Cu *Eseurile* lui Montaigne asistăm la apusul marelui erou intelectual al Antichității și al Renașterii, în locul lui apă-

[1] Idem, III, 13 ; trad. cit., vol. II, p. 644 (N. trad.).
[2] Idem, III, 13 ; trad. cit., vol. II, p. 686 (N. trad.).
[3] Idem, II, 18 ; trad. cit., vol. II, p. 238 (N. trad.).
[4] Idem, II, 18 ; trad. cit., vol. II, pp. 238—239 (N. trad.).

rînd trăsăturile destul de bine conturate ale noului personaj, care conține în germene omul modern : conștient de riscurile oricărei poziții metafizice și mitografice și deja rătăcitor în labirintul realității.

„Ce schimbări și ce contraste se pot vedea în noi, atît de vii, încît unii au ajuns să creadă că în noi sînt două suflete, alții că sînt două forțe care ne întovărășesc și ne pun în mișcare, fiecare în felul ei... Nu numai că eu sînt pus în mișcare de un vînt întîmplător în direcția în care vrea el, dar eu mă frămînt și mă chinuiesc din cauza nestatorniciei situației mele ; cine mă privește atent nu mă găsește de două ori în aceeași condiție. Fac așa ca sufletul meu să arate cînd într-un anume fel, cînd într-altul, după locul în care mă așez. Dacă vorbesc despre mine în mai multe feluri, aceasta se datorează faptului că mă privesc în mai multe feluri. Toate contrastele se găsesc după cum se întîmplă și într-un anume fel. Rușinos și obraznic, cast și desfrînat, vorbăreț și tăcut, băgăreț și delicat, inteligent și stupid, melancolic și blînd ; mințind și spunînd adevărul, știutor și ignorant, darnic și zgîrcit și risipitor, toate acestea le văd în mine după cum îmi îndrept privirea ; și oricine se studiază foarte atent găsește în sine, ba chiar și în aprecierea sa, această nestatornicie și acest contrast."

În ciuda deosebirilor (nu în zadar au trecut două secole) nu putem disocia personajul lui Michel de Montaigne de omul „secret" al lui Francesco Petrarca. Numai că unitatea morală a poetului italian apărea trunchiată, aspirînd însă să se reintegreze, în timp ce în *Eseurile* scriitorului francez își găsește loc înclinația întrucîtva perversă a experienței fragmentate și efemere.

6. E neîndoios că în gîndirea lui Montaigne (în termeni moderni, i-am spune „existențială") conștiința omului și a vieții coboară de pe povîrnișul unde o îndrumase Petrarca ; dar în *Eseurile* umanistului francez, pe urmele marelui realism italian (de la Boccaccio la Machiavelli și la Guicciardini) ea ajunge la niște rezultate absolut de neprevăzut cu două secole înainte. Cu Guicciardini și cu Montaigne, destinul omului se află în întregime orientat spre domeniul contingentului. Așa-numitul „om al lui Guicciardini" poate fi înțeles

mai bine în lumina dezvoltărilor pe care le suferă în atitudinea scriitorului francez. „Individualul" guicciardinian dobîndeşte o semnificaţie pe care azi am numi-o structurală. Analiza lui are valoarea unei metode. În conceptul scriitorului italian se află deja implicată existenţa specifică şi foarte personală a lui „Michel", adică a individului luat izolat şi a experienţei sale speciale. În *Eseuri*, această sensibilitate se află desfăşurată la maximum.

Montaigne prefigurează soluţii mai moderne. În veacul nostru, Ortega y Gasset va defini condiţia omului ca fiind un raport imposibil de scindat între eu şi „situaţia" acestuia, iar Heidegger va considera existenţa ca o inepuizabilă „posibilitate" ; cu alte cuvinte, omul există în măsura în care se caracterizează ca o neîncetată mutabilitate fenomenală. În fond, în reflecţiile lui Montaigne, experienţa umană nu se soluţionează numai în imediata ei aderenţă la realitate (*hic et nunc*) ci şi în măsura în care e îndreptată spre o evoluare instantanee a acestui raport : ea e *existenţa-acum*, în inima lumii, ca o metamorfoză cotidiană (*Dasein*-ul lui Heidegger) : e pasărea fenix care-şi dă foc în fiecare clipă pentru a reînvia din propria sa cenuşe, vremelnică şi eternă.

EROII LUI PLUTARH

1. Evul Mediu tîrziu restaurase conceptul antic de om. Îl putem cita pe Pierre de Blois (1130—1200 aproximativ) care recunoaşte solemn, în termenii următori, primatul celor ce-l precedaseră pe calea cunoaşterii :

„Cu tot lătratul atîtor cîini şi cu tot grohăitul atîtor porci, voi continua mereu să-i imit pe antici ; ei constituie preocuparea adîncă a minţii mele, şi, atîta timp cît îmi va fi dat, n-am să aştept niciodată răsăritul soarelui nefăcînd nimic. Noi sîntem asemeni unor pitici cocoţaţi pe umerii unor uriaşi, şi graţie lor vedem mai departe decît ei înşişi. atunci cînd, referindu-ne la operele scriitorilor antici, reînviem şi reînnoim gîndurile lor cele mai delicate, pe care timpul şi lenea oamenilor le-au dat uitării şi morţii." [1]

Dealtminteri, o mare parte din intelectualitatea creştină se străduise să restaureze şi să tezaurizeze patrimoniul cultural al clasicilor : începînd cu sfîntul Augustin, chiar şi atunci cînd îşi renega de bună voie propria sa educaţie literară şi retorică pentru o inspiraţie religioasă mai genuină. Gînditori ca Platon şi Cicero au continuat să fie hrana sa intelectuală şi să-i ofere argumente pentru a susţine pe terenul dialecticii chiar şi raţiunile credinţei [2]. Dar abia odată cu Dante marile spi-

[1] În epistola XCII (în ediţia *Patrologiei latine,* vol. 207, col. 289—291).

[2] „Mai mult de o mie de ani de istorie şi de antinomii, în cursul cărora intermitentele declinuri ale culturii clasice şi resurecţiile ei periodice şi mereu mai consecvente marchează în linii mari epocile de reflux şi de flux ale culturii literare medievale. În cadrul acesteia, omul de cultură, acel «clericus» nu mai putea să se abandoneze integral lecturii clasicilor şi admiraţiei fără rezerve faţă de gîndirea antică fără să resimtă o profundă tulburare faţă de propriile sale convingeri religioase deşi fără voia lui, se resemna să renunţe complet la acea cultură literară care continua să păstreze în mintea sa valoarea unui model, chiar dacă era sacrificată «zeilor falşi şi mincinoşi». Astfel încît pentru mentalitatea medievală, sau cel puţin pentru spiritele alese care o reprezentau, problema cea mai chinuitoare rămîne aceea de a pune de acord credinţa

rite ale Antichităţii primesc în bloc şi, s-ar putea spune, oficial, consfinţirea de a fi fost precursori în istoria cunoaşterii şi a moralei. Numai ignorarea venirii lui Hristos îi hărăzeşte să sufere în infern o pedeapsă exclusiv spirituală („suferinţă fără de chinuri"). Dar deşi nu l-au cunoscut pe adevăratul Dumnezeu, ei au realizat perfecţiunea intelectuală şi etică în cadrul experienţei lor interioare şi sociale. Umanitatea care reiese din *Etica nicomahică* a lui Aristotel şi din *De officiis* de Cicero dispunea de instrumente pentru a ajunge la conştiinţa binelui şi a dreptăţii. Cîte unul, ca Statius, a izbutit să se mîntuie. Iar un model de virtute şi de curaj civic, precum Cato, are privilegiul de a părăsi limbul pentru a fi ales ca paznic al Purgatoriului, pe unde trec doar sufletele creştinilor [1]. Vergiliu, maestrul şi ghidul incomparabil, deşi e obligat să rămînă între cei care trăiesc cu perpetua nostalgie a unui adevăr pe care nu l-au cunoscut („şi osînda vrea ca dorul de iertare — fără nădejde pururi să ne ardă") simte deja în sufletul său tresărirea dureroasă, deşi interzisă, a actualităţii creştine [2]. În speranţa sa cea mai tainică, poetul lumii de dincolo l-a mîntuit în vederea judecăţii de apoi. Entuziasmul şi exaltarea pe care le resimte constituie o arvună a unei virtuţi autentice : „Cînd l-auzii, cuprins fui de-ntristare, — căci mulţi aleşi pe-al Limbului cuprins — văzui şezînd ca piatra-ntre hotare" ; şi mai departe : „Acolo în

---

cu lumea literelor, în care acestea din urmă se identificau cu înţelepciunea latină" (Salvatore Battaglia, *L'eredità latina,* în volumul miscelaneu *Guida allo studio della civiltà romana antica,* sub conducerea lui Vincenzo Ussani şi Francesco Arnaldi, vol. II, Napoli, 1954, ed. II, pp. 771—812 ; studiul se află reprodus în parte în volumul meu *La coscienza letteraria del Medioevo,* Napoli, Liguori, 1965, pp. 9—22).

[1] Pentru problema lui Cato în Purgatoriu, a se vedea recentul eseu al lui Silvio Pasquazi, *Catone,* în volumul său *All'eterno dal tempo — Studi danteschi,* Florenţa, Le Monnier, 1966, pp. 99—126.

[2] Pentru Vergiliu şi tradiţia medievală, în afara lucrării clasice a lui Domenico Comparetti *Virgilio nel Medio Evo,* citată mai sus, a se vedea eseurile mele asupra problemei *Teoria del poeta teologo* (Salvatore Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante,* Napoli, Liguori 1966).

poiana zmălțuită — mi se vădiră preamăriții-acei — de care și-azi mi-e inima-nsorită" [1].

Primul mare interpret al *Divinei comedii*, Giovanni Boccaccio, care în momentul cînd îl citea în public devenise un adept al renovării umaniste la care îl atrăsese prietenul său Francesco Petrarca, se entuziasma comentînd cîntul al IV-lea din *Infern*. Evocînd la rîndul său pe antici, el înalță un imn fără rezerve acestor cetățeni privilegiați. Păcatul spiritelor mari constă într-o omisiune („Atît a fost de-ajuns ca să ne piardă") : „cu alte cuvinte, comentează Boccaccio, pentru lucrurile omise și nu pentru lucrurile comise, sau, voim să spunem, pentru că nu au beneficiat de botez și pentru că nu au adorat cum se cuvine pe Dumnezeu, și nu pentru că ar fi încălcat legile morale sau naturale" [2]. Lunga și amănuntita exegeză a cîntului al IV-lea devine un tratat de cultură clasică. Comentariul lui Boccaccio constituie o doctă introducere în cultura antică. Nobilul castel al înțelepciunii reprezintă o redută a rațiunii omenești. Cei care-l locuiesc sînt exemplarele eterne ale perfecțiunii umane. Prin acest castel, poetul înțelege să simbolizeze „tronul regesc al maiestății filozofice morale și naturale ce-și are lăcaș în acel limb, adică pe circumferința pămîntului, deoarece reprezentanții acestor două genuri de filozofie nu ajung pînă la locul unde sălășluiesc fericiții, ci numai cercetează pămîntul și cunosc și demonstrează efectele naturale ale cerului asupra pămîntului și acțiunile oamenilor : datorită cunoașterii acestor lucruri e mereu viu renumele acestor bărbați și al acelor femei care au

[1] [*Infernul*, trad. cit., cîntul IV, 43—45 și 118—120. N. trad.]
În afară de volumele lui Augustin Renaudet, *Dante humaniste*, Paris, Les Belles Lettres, 1962, și Paul Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, Les Belles Lettres, 1954, a se vedea eseul lui Fioretti Forti, *Il limbo dantesco e i megalopsicoi dell'Etica Nicomachea*, apărut în vol. 138 din „Giornale storico della letteratura italiana", și acum în volumul său *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 9—40.

[2] Citățm după ediția îngrijită de Giorgio Padoan, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, Milano, Mondadori, 1965.

făcut cercetări asupra lor". De acum omul „antic" își făcuse un loc ferm în conștiința umaniștilor [1].

Pe măsură ce cunoașterea lumii clasice se desăvîrșea, sporeau și informațiile asupra omului antic și se preciza fizionomia acestuia. Unul dintre izvoarele cele mai bogate și de maximă concentrare reprezentativă avea să se deschidă în fața aviditații umaniste relativ tîrziu, spre sfîrșitul secolului al XV-lea. Dar descoperirea lui Plutarh, atît a opusculelor sale morale și pedagogice cît și a *Vieților paralele*, marchează unul dintre cele mai hotărîtoare evenimente din istoria literaturii moderne. Prin biografiile lui Plutarh se răspîndește cu maximă autoritate și abundență de informații canonul greco-roman al personajului de structură morală puternică și complexă, un erou foarte uman, care imprimă propria sa experiență virtuții, datoriei, respectului religios, grandorii, sentimentului gloriei, dar care cunoaște în același timp drama simțurilor și a pasiunii, antagonismul cu societatea și obstacolele vieții : el e favorizat de noroc sau amenințat de o soartă potrivnică și nu totdeauna iese învingător în neîncetata luptă a experienței. Pe urmele unui Leonardo Bruni și mai ales ale lui Marsilio Ficino, în cultura florentină a veacului al XV-lea se realizează un sincretism etic, în cadrul căruia înțelepciunea antică era chemată să tempereze pe planul vieții cetățenești poziția mistică și de renunțare a creștinismului. În acest echilibru de virtuți laice și de conștiință religioasă intervenția lui Plutarh a exercitat un rol profund realist [2].

---

[1] A se vedea în legătură cu aceasta eseul lui Giuseppe Toffanin *L'uomo antico nel pensiero del Rinascimento*, Bologna, Zanichelli, 1957.

[2] Într-o scrisoare din 1392, Coluccio Salutati, enumerînd autorii din biblioteca sa, se plîngea că nu are încă *Viețile paralele* de Plutarh, despre care știa că au fost traduse aiurea și pe care voia să le traducă în latinește. Coluccio Salutati îndemna să se facă o traducere în italienește după textul aragonez, și aceasta a început să circule din anul 1396, poate doar în mediul Florenței. Tot Salutati împreună cu tovarășii săi de studii (Iacopo Angeli și Leonardo Bruni) au tradus mai apoi pe Plutarh în latinește după originalul grec : „Spre deosebire de alte opere grecești, aceea a lui Plutarh, datorită dimensiunilor și mai ales a structurii, care îngăduiseră încă de la sfîrșitul Antichității existența indepen-

Integrarea eroilor lui Plutarh a marcat fără îndoială o reformă în concepția despre om și despre cel mai esențial destin al său :

„Omul lui Plutarh — scria de curînd Carlo Diano — nu există ca atare decît în deplina actualizare a puterilor sale. A fi fiu, soț, tată, cetățean, principe nu sînt lucruri «indiferente», nu sînt «melcișorii și rădăcinile», pe care Epictet permitea să le culegem, cu posibilitatea, în orice clipă, de a-i abandona, «la apelul cîrmaciului», ci sînt formele în care viața se desfășește. Și fiecare are felul ei de a fi desăvîrșită, pe care înțelepciunea îl definește iar educația îl promovează, și în care virtutea își găsește conținutul care o determină. Virtutea nu există dincolo de viață ; ea nu are nevoie s-o golească pentru a se realiza, căci e armonia și măsura vieții." [1]

În perspectiva umană a lui Plutarh, personajul încetează de a mai fi o abstracțiune a binelui sau a răului ; el e un echilibru foarte greu de realizat și extrem de sugestiv între individ și societate, între pasiune și virtute, între conștiință și acțiune :

„Pentru că el trebuie să învețe nu atît știința lucrurilor, cît aceea a vieții, știința de a fi un om între oameni, de a *synanthropein* — cum zice Plutarh, cu un cuvînt pe care doar limba greacă îl putea construi — de a regăsi în sine însuși și în raporturile cu alții forma pe care i-o îngăduie ființa sa."

În portretele lui Plutarh, Renașterea și secolul al XVIII-lea și-au regăsit noua dimensiune :

---

dentă a părților izolate, nu fusese tradusă în întregime. Chiar și acțiunea traducătorilor, începută de abia în pragul secolului al XV-lea s-a prelungit mult dincolo de jumătatea lui. Și e important de observat că la traducerea în latinește a *Vieților paralele* au contribuit, după înclinațiile și posibilitățile lor, aproape toți marii umaniști italieni" (Gianvito Resta, *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento)*, Padova, Libreria Antenore, 1962, la care trimitem pentru bibliografie).

[1] *Carlo Diano, Ritorno a Plutarco,* în revista „Il Verri", nr. 19, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 62—79.

„Ceea ce urmăreşte în realitate Plutarh — continuă acelaşi cercetător — e să găsească forma fiecărei vieţi: nu forma abstractă, numită caracter şi care e obiect de analize şi de definiţii, ci însuşi caracterul «în ritm», pentru a ne exprima cu o formulă grecească şi în înţeles grecesc, care îi explică manifestările individuale şi îi exprimă acţiunea: personalitatea ca formă istorică, în dinamismul ei şi nu ca imagine statică. Astfel, ea nu poate fi sesizată decît prin intuiţie, printr-un act identic cu acela al unui poet."

În eseul său, Carlo Diano face o observaţie, pentru noi, preţioasă, căci e o recunoaştere a noilor valori atribuite „biografiei", ridicată în mintea lui Plutarh la rangul de paradigmă etică şi de formă literară:

„Deosebirea pe care Aristotel o stabilea între artă şi istorie era următoarea: istoria rămîne încurcată în dezordinea contingenţei, în timp ce arta pune în aceasta ordinea şi unitatea formei. Plutarh ştie că face istorie nu poezie, dar «viaţa» e o anumită specie de istorie, şi se distinge de istorie prin existenţa ei închisă şi prin posibilitatea de a fi unificată într-o formă."

Critica nu e poate în măsură să stabilească cît de largă a fost acţiunea lui Plutarh în favoarea progresului structural al personajului, îndeosebi în domeniul dramaticului:

„În această perspectivă — conchide Carlo Diano — se mişcă eroii lui Plutarh, iar viaţa lor, în această mişcare dominată în fel şi chip de pasiuni, în conflictul dintre virtute şi şansă, în jocul împrejurărilor care prefigurează un plan divin, se înalţă adeseori la amploarea epopeii şi la moralitatea superioară a tragediei. Plutarh e mare în sfera tragicului, acolo unde omul se întîlneşte cu forţele divine şi naufragiază la ţărmul timpului. E mare pentru că nu caută şi nu compătimeşte, ci se limitează doar la a reprezenta, într-o contemplare atentă, ce conferă valoare oricărui gest, oricărui cuvînt, şi ridică amănuntul cel mai umil la valoarea unui simbol... El priveşte pe om cum se comportă, el priveşte felul în care acel principiu divin, aflat în toţi oamenii, reuşeşte să-şi regăsească, în momentul solemn în care universul pare a-l neglija, noblеţa originii sale, el priveşte înălţimea la care se ridică în prezenţa morţii virtutea ce nu s-a lăsat copleşită de vicisitudinile vieţii."

2. Reflecţiile cu care Michel de Montaigne întovărăşeşte propria sa simpatie la adresa lui Plutarh sînt, ca de obicei, foarte inteligente şi revelatoare. Dealtminteri, să nu se uite că „eseistul" francez respinge pe scriitorii cu opere şi cu stil eroic şi-şi arată predilecţia pentru „portretele" universului personal şi privat. Lăsînd deoparte referinţele frecvente în paginile *Eseurilor* şi citatele din Plutarh, despre scriitorul grec se vorbeşte de mai multe ori. În primul rînd, Montaigne elogiază traducerea lui Amyot care, „între scriitorii francezi [este mai presus de toţi] nu numai pentru curata şi limpedea sa vorbire" şi nu numai „pentru că a putut tălmăci atît de fericit un autor atît de spinos şi de dificil", ci şi „pentru că a ştiut să aleagă o carte atît de vrednică şi la potrivită vreme ca să o dăruiască ţării sale". Şi adaugă : „Noi, cei neînvăţaţi, am fi fost pierduţi dacă cartea nu ne-ar fi scos din fundac ; cucoanele, cu ea, se arată grozave faţă de cărturari ; este ceaslovul nostru" [1]. Într-adevăr, fără traducerea lui Amyot din Plutarh, Franţa secolului al XVI-lea ar fi lipsită de unul din izvoarele ei culturale [2].

În capitolul al X-lea al cărţii a II-a, acolo unde trece în revistă autorii pe care-i citeşte mai des şi cu mai mare plăcere, Montaigne pune alături, în cadrul aceleiaşi menţiuni, pe Plutarh şi pe Seneca, autori ce corespund mai bine tendinţelor sale morale (îndeosebi opusculele morale ale celui dintîi şi scrisorile celui de al doilea) :

„Învăţătura lor este lamura filozofiei *(leur instruction est de la cresme de la philosophie)*, înfăţişată într-un fel limpede şi nimerit. Plutarh este mai neted şi nestrămutat, Seneca mai unduitor şi felurit. Acesta se căzneşte, se străduieşte şi se încordează ca să întărească virtutea împotriva slăbiciunii, temerii şi poftelor vitioase ; celălalt nu pare că le dă atîta însemnătate, nu-şi grăbeşte pasul şi nu caută vreo apărare împotrivă. Plutarh se ia după părerile platoniciene, blînde şi învoite însoţirilor

[1] Montaigne, *Eseuri*, II, 4, trad. cit., p. 352 (Nr. trad.).

[2] Jacques Amyot (1513—1593) tradusese *Vies des hommes illustres* în 1559 (reeditată cu multe corectări în 1565) şi *Oeuvres morales* în 1572 (primele anticipări ale versiunilor plutarhiene se produseseră în Franţa încă din 1502, graţie lui Guillaume Budé).

obşteşti. Celălalt, după cele stoice şi epicuree mai îndepărtate de felul îndeobşte, dar — precum gîndesc eu — mai înlesnite pentru omul în parte, şi mai tari (...) Seneca e plin de duh scînteietor, Plutarh este mai plin de miez. Unul înfierbîntă şi mişcă, celălalt mulţumeşte mai mult şi răsplăteşte mai bine. El ne călăuzeşte, celălalt ne împinge." [1]

O judecată mai caracteristică cu privire la Plutarh se referă la felul în care Montaigne consideră experienţa internă şi personală :

„Istoricii sînt curata mea apucare, ei sînt plăcuţi şi lesne de urmărit ; din cînd în cînd răsare omul îndeobşte, a cărui cunoaştere mai ales o caut, mai viu şi mai întreg decît oriunde, cu mulţumirea adevărată a stărilor insului în totul şi în amănunt, cu felurimea mijloacelor făpturii sale şi în pătimirile care-l ameninţă. Iar cei care scriu vieţile, cu cît stăruiesc mai mult în pilduiri decît despre întîmplări, mai mult asupra îndemnurilor lăuntrice decît asupra celor ce se petrec în afară, cu atît îmi sînt mai apropiaţi. Iată de ce, în toate privinţele, Plutarh este omul meu." [2]

Chiar şi cu ocazia unei menţionări a lui Brutus, scriitorul francez e îndemnat să amintească biografia plutarhiană :

---

[1] [Montaigne, *Eseuri,* II, 10, trad. cit., vol. I, p. 399. N. trad.] A nu se omite împrejurarea foarte importantă că tocmai scriitori ca Seneca şi Plutarh (unul prin scrisori şi celălalt prin opusculele sale) răspîndiseră în Antichitate şi apoi în Umanism gustul şi modalitatea „eseului", pe care Montaigne avea să-l reînnoiască în sens modern.

[2] [*Eseuri,* II, 10, trad. cit., vol. I, p. 402. N. trad.] Printre cărţile „moderne" pe care Michel de Montaigne le găsea plăcute, un loc predilect îl ocupau nuvelele lui Boccaccio şi romanul lui Rabelais. Acesta din urmă îl pusese pe Gargantua să scrie lui Pantagruel că s-a apucat să înveţe greceşte la o vîrstă înaintată, şi nici nu se gîndea să condamne această limbă aşa cum făcuse, pe vremea lui, Cato. Dimpotrivă. Aşteptînd să moară, el se delecta recitind *Moralele* lui Plutarh. Pe de altă parte, să notăm că s-au păstrat două exemplare în greceşte ale *Operelor morale* de Plutarh cu ex-libris-ul lui Rabelais ; de asemeni să nu uităm că Rabelais şi-a edificat planul romanului nu numai pe baza schemelor oferite de Pulci şi de Folengo, dar şi pe acelea oferite de Lucian şi Plutarh. Şi nu e o simplă coincidenţă că Thomas Morus indică printre lecturile preferate ale locuitorilor *Utopiei* sale „scumpele opuscule ale lui Plutarh şi scrierile spirituale ale lui Lucian" (cf. Eugenio Garin, *L'educazione in Europa (1400—1600),* Bari, Laterza, 1957, p. 171).

„De mii de ori m-am căinat că s-a pierdut cartea scrisă de Brutus despre virtute: căci frumos este să înveți cum stă treaba de la cei care o știu bine din deprinderea ei. Cu toate că una este predica și alta cel care predică, îmi place tot atît să văd pe Brutus în Plutarh cît și în sinea lui." [1]

3. Această poziție etico-psihică a Renașterii, care va duce la intelectualismul secolului al XVIII-lea, va avea o puternică influență asupra moravurilor și va cuprinde aspectele cele mai tipice ale acelei civilizații. Reînvierea lui Plutarh constituie un aspect diferit de cel eroic și transuman pe care-l admira fastul rinascentist. Un cercetător al acestui tip special de idealism, Georg Weise, notează în interiorul acestuia o foarte marcată deosebire ca un rezultat sau ca o coincidență a interesului reînnoit față de Plutarh. „Unei Antichități inspiratoare de senzualism și de epicureism păgîn i se opune o altă viziune a lumii clasice, acordată după conceptele de normă, de demnitate și măsură". [2] Dar în textele lui Plutarh e confirmată nu numai ideea de „grandoare". Mai mult decît virtutea sau succesul sau gloria în înțeles absolut, ceea ce caracterizează personajele lui Plutarh e generozitatea naturală a omului, cea care poate aduce fericirea sau nefericirea lui și a altora. E neîndoios că în cazul intelectualilor (istorici, moraliști, dramaturgi) avea să prevaleze considerațiile pe care le făcea Plutarh în cazul paralelei dintre Demetrios și Antonius:

„Această carte va cuprinde viața lui Demetrios Poliorcetul și a lui Antonius imperatorul, bărbați care au fost de acord cu cele afirmate de Platon că marile naturi dau la iveală mari virtuți, ca și mari vicii. Fiind amîndoi la fel de erotici, băutori, milităroși, foarte darnici, ducînd o viață de lux, au avut și asemănări în privința sorții. Astfel, nu numai că în timpul vieții au avut mari succese, dar și mari eșecuri, au învins foarte mulți dușmani, dar au pierdut foarte multe, cînd situația

[1] *Eseuri*, II, 10, trad. cit., vol. I, p. 401 (N. trad.).
[2] Georg Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*, vol. II (*Diffusione europea e tramonto*) Napoli, ESI, 1965, p. 65. Dar întreaga lucrare a lui Weise e o mină de informații, de referințe, de reflecții.

lor s-a prăbuşit pe neaşteptate şi apoi, contra oricărei speranţe, iarăşi s-au ridicat, şi au pierit aproape la fel : unul fiind prins de duşmani, iar celălalt a fost foarte aproape să păţească la fel." [1]

Această disponibilitate a omului şi a sorţii, conflictul inevitabil din sufletul şi din experienţa aceluiaşi erou, multiplele soluţii pe care realitatea şi destinul le oferă individului sînt toate nişte forme dramatice în act, conţinînd nuclee de acţiune scenică. Plutarh vrea să dramatizeze oarecum. Aşa, de pildă, în legătură cu Coriolan, el afirmă :

„Astfel, tăria şi neînduplecarea în toate hotărîrile lui [Coriolan] au dat la iveală avînturi mari, roditoare de fapte frumoase, dar, iarăşi, fiind stăpînit de sentimente neînfrînte şi de ambiţii neînduplecate, l-au făcut să fie aspru şi neînvoitor cu oamenii. Lumea îi admira stăpînirea faţă de plăceri, rezistenţa în muncă, nepăsarea faţă de bani şi le numea stăpînire de sine şi dreptate şi bărbăţie ; cînd era vorba însă de discuţiile politice, nu-l putea suferi, pe motiv că era supărător şi uricios şi cu concepţii oligarhice." [2]

Acest nod sau amestec de grandoare şi nebunie, care e implicit în biografiile lui Plutarh, va constitui tocmai tema lui *Coriolan* de Shakespeare, care l-a citit pe Plutarh în versiunea engleză a lui Thomas North (1579) efectuată după textul francez al lui Amyot [3]. Vieţile paralele contribuiau la sporirea repertoriului teatral întrucît ofereau „caractere" frumoase şi dispuse pentru „sublimul" tragediei. Şi în timp ce Evul Mediu şi Renaşterea exploatau aproape numai tradiţia teatrului lui Seneca (începînd cu primul dramaturg umanist

---

[1] Cităm după ediţia de vulgarizare a lui Girolamo Pompei, *La vita degli uominii illustri di Plutarco,* vol. VI, Livorno, Tommaso Masi, 1811, p. 161 [în româneşte : Plutarh, *Vieţi paralele,* trad. N. I. Barbu, Buc., Ed. Ştiinţifică, 1969, vol. IV, p. 424 N. trad.]

[2] Op. cit., de G. Pompei, vol. II, p. 161, [în româneşte : Plutarh, idem, II, p. 80 (N. trad.)].

[3] Traducătorul lucrării *Lives of Nobles Grecians and Romans* declara că după părerea lui nu exista un învăţămînt laic şi public mai bun decît cel oferit de Plutarh, şi că tot restul trebuia considerat o învăţătură particulară, mai bună pentru universitate decît pentru viaţa publică (cf. E. Garin, op. cit., p. 176).

Albertino Mussato, contemporanul lui Dante), dramaturgia secolelor următoare, pînă în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi mai hotărît în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, avea să exploateze din plin galeria lui Plutarh. *Vieţile paralele* constituiau un album de portrete pline de viaţă, iar autorului de piese de teatru nu-i mai rămînea de multe ori decît să le copieze în schiţarea contururilor şi în acţiunea morală. Ar fi uşor (şi desigur că nu lipsesc cercetări de acest fel) să examinăm raporturile efective dintre Plutarh şi dramaturgii care au ajuns ulterior să-şi transmită unul altuia aceleaşi teme [1]. Cîte drame dedicate lui Brutus sau lui Cato nu lasă să se vadă în spatele lor schemele lui Plutarh ? Nu pot fi disociate de izvorul plutarhian o serie de opere de Shakespeare ca *Iuliu Cezar*, *Coriolan*, *Antoniu şi Cleopatra*, cîteva tragedii de Corneille (*Pompei*, din 1643 ; *Sertorius*, din 1662 ; *Agesilas*, din 1666 etc.) precum şi cîteva melodrame de Metastasio (*Cato în Utica*, din 1728 ; *Demetrius*, din 1731 ; *Clemenţa lui Titus*, din 1734 ; *Temistocle*, din 1736 [2] etc.). De exemplu, *Cato* de Joseph Addison (1713), care deschidea seria numeroaselor lucrări inspirate de această figură, i se părea lui Voltaire că marca o dată în istoria teatrului, iar un spirit foarte subtil ca Algarotti considera piesa dramaturgului englez „una din foarte puţinele drame moderne în care stilul e cu adevărat tragic".

4. Prozopopeea libertară a personajului plutarhian se transmite de la Amyot şi de la Montaigne la Jean-Jacques Rousseau. Ambele opere i-au influenţat formaţia morală : *Operele morale* au acţionat cu o mai sugestivă intimitate, iar *Vieţile paralele* cu o mai vădită forţă ; dar şi una, şi cealaltă erau complementare. Ele au căzut în mîna lui Rousseau pe cînd acesta avea doar şase ani, şi la opt ani le învăţase

[1] Absenţa, de exemplu, a unui studiu global sau măcar parţial asupra influenţei lui Plutarh prejudiciază asupra valorii volumului de eseuri în legătură cu *Le théâtre tragique* („études réunis et présentées par Jean Jacquot"), Paris, Editions du Centre de la Recherche scientifique, 1965 (reproducere fotomecanică a ediţiei I, din 1962).

[2] Precedat de melodrama cu acelaşi nume de Apostolo Zeno (1701).

pe dinafară.[1] În prima carte a *Confesiunilor*, el insistă asupra descoperirii biografiilor lui Plutarh și asupra admirației pe care i-au trezit-o faptele lui Agesilas, ale lui Brutus, ale lui Aristide. E interesant, după cum se va vedea curînd, coincidența impresiilor pe care lectura lor le trezea aproximativ în același timp în sufletul lui Vittorio Alfieri. Și sub impulsul acestei lecții „se formă acel spirit liber și republican, acel caracter neînfrînat și mîndru, nesupus jugului și aservirii". Mitul personajului literar pătrunde înăuntrul conștiinței și devine comportament psihologic: „Mă credeam grec sau roman; deveneam personajul a cărui viață o citeam: descrierea trăsăturilor de statornicie și curaj ce mă impresionaseră făcea să-mi scînteieze ochii și să-mi ridice glasul".[2]

---

[1] „La șase ani mi-a căzut în mînă Plutarh și la opt ani îl știam pe dinafară" (scrisoare din 12 ianuarie 1762). Din această preferință și lectură a „romanelor", foarte curînd el și-a format acel „gust eroic și romanesc" care nu l-ar mai fi părăsit toată viața, ajungînd să proiecteze asupra realității personajul visat de tip plutarhian: „Pe vremea cînd eram tînăr și credeam că pot afla în lume aceiași oameni pe care-i găsisem în cărți..." (cităm după ediția Pléiade, Paris, 1959, cu o introducere de Marcel Raymond, p. 9). Și Rousseau preciza într-o mențiune: „Grație acestei mici culegeri s-au format, ca să zic astfel, primele trăsături ale sufletului meu și anume cele care au rămas mai mult. Plutarh îndeosebi a fost preferatul meu" (op. cit., p. 1237).

[2] [Rousseau, *Confesiuni*, I, trad. Pericle Martinescu, Buc., E.L.U., 1969, p. 8 N. trad.]

Un aspect al *Confesiunilor*, ba chiar structura lor cea mai proprie prin care autorul își bazează analiza sa interioară pe cele mai mici senzații sînt de obicei raportate de critică la procedeul identic care fusese și cel al lui Montaigne și al lui Plutarh („pictorul omului în existența lui de fiecare zi", după cum scrie Marcel Raymond în introducerea sa la Rousseau, *op. cit.*, p. XXXIX). Bineînțeles că imboldul mai modern îl constituie *Eseurile* lui Montaigne după care Rousseau și-a structurat *Confesiunile* și *Visările unui hoinar singuratic*; dar pe de altă parte, însuși Montaigne îl făcea să ajungă la Plutarh. O confirmare ulterioară poate fi găsită la începutul celei de a patra *Plimbări*: „Printre puținele cărți pe care le mai citesc uneori, Plutarh mă atrage și-mi folosește cel mai mult. A fost prima mea lectură în copilărie, va fi ultima la bătrînețe; e aproape singurul autor pe care nu l-am citit niciodată fără să nu mă aleg cu ceva". Rousseau susține că din autorul pe care l-a citit cel mai constant a extras metoda introspectivă: „Pentru a pune în practică învățămintele bunului Plutarh, m-am hotărît să dedic plimbarea de a

Dar e necesar să insistăm asupra concepției speciale pe care o aveau despre eroism Rousseau și epoca sa (incluzîndu-l și pe Alfieri). Eroismul personajului e totdeauna proporționat după realitatea omenească. Eroismul e o virtute a omului social, a individului care se dezvoltă în lumea concretă a semenilor săi. Eroul lui Plutarh e doar mediatorul acestei lumi. Și tocmai această mediere literară caracterizează tipul de cultură pe care personalități ca Rousseau și Alfieri continuau să-l modeleze după exemplul tradiției clasiciste și să-l alimenteze din ea. Încă o dată principiul mimesisului se continua. Personajul lui Rousseau (ca și al lui Alfieri) oricît era de personal și de modern, apărea condus după un canon literar subtil [1]. Admirația pentru tatăl său și iubirea de patrie se întemeiază pe lecția lui Plutarh: „acest ger-

---

doua zi unui examen de conștiință în legătură cu minciuna, și m-am apucat de el întărit în părerea la care ajunsesem, că acel *cunoaște-te pe tine însuți* de pe Templul din Delfi nu este o maximă atît de ușor de urmat pe cît crezusem în *Confesiuni*" (în românește trad. cit., pp. 51—52. N. trad.). A se vedea ceea ce scrie Marcel Raymond (op. cit., p. LXXXII: „*Tratatul de morală* a lui Plutarh și *Eseurile* lui Montaigne, iată două forme clasice ale reflecției și meditației literare și filozofice care sînt antecedenții imediați ai visării lui Rousseau".

[1] În acest sens e simptomatică oscilarea lui Rousseau între exaltarea vitalistă de tip greco-roman și singurătatea pastorală care-i venea de la altă lectură din copilărie, de la *Astreea* lui Honoré d'Urfé, așa cum el însuși mărturisește în cartea a patra a *Confesiunilor* (op. cit., p. 159). Marcel Raymond subliniază „această tranziție de la eroic la pastoral; sînt două aspecte ale aceleiași himere alimentate din lectura lui Plutarh și a *Astreei*: viața virtuoasă și cea contemplativă îl atrăgeau pe rînd pe adolescent și pe bărbat" (op. cit., p. 1306). Pentru a defini mai exact caracterul prevalent literar al lui Rousseau, adică încercarea lui de a introduce o viziune hotărît sentimentală asupra vieții, în care nu e ușor de deosebit adevărul efectiv de intenția preconceptă *(afectarea sentimentului)*, e necesar să arătăm ce impresie i-a făcut lui Alfieri lectura *Noii Eloize* (în 1769) după cum el însuși scrie în autobiografia sa: „Am vrut să citesc *Eloiza* lui Rousseau; am încercat de mai multe ori; dar cu toate că sînt un caracter pasionat din fire și eram pe atunci foarte îndrăgostit, am găsit în cartea aceea atîta manierism și căutare, atîta afectare a sentimentului și atît de puțină simțire, atîta febră dirijată cu inteligență și o atît de mare răceală a inimii încît niciodată n-am izbutit să termin primul volum".

mene prim de eroism și de virtute pe care tatăl meu și patria și Plutarh mi l-au introdus (în suflet) pe cînd eram copil". [1]

5. La douăzeci de ani, Vittorio Alfieri descoperea *Viețile paralele* ale lui Plutarh care i-au impresionat imaginația și sensibilitatea mai profund decît oricare altă lectură. Bineînțeles că acest consens cu biograful antic este un indiciu al temperamentului mai plin de viață pe care Alfieri îl avea prin constituția sa etică ; dar e și un simptom clar al unei înclinații generale a intelectualității acelei epoci. Chiar și un autor pe care Alfieri nu-l va menaja, Metastasio, se referea cu un entuziasm religios la exemplul lui Plutarh. Scriitorul grec oferea modernilor portretul unor eroi foarte umani, care nu mai aparțineau eposului și mitologiei, ci exprimau o experiență omenească în momentele ei de culminație dramatică. Încă din 1769 Plutarh începea să influențeze geniul lui Alfieri cu germenii primi, încă neștiuți, ai grandorii sale tragice obsesive :

„Dar pentru mine, cartea cărților, care în cursul acelei ierni m-a făcut să petrec cu adevărat ceasuri de extaz și de fericire, a fost Plutarh, viețile oamenilor cu adevărat mari. Și pe unele dintre ele, precum viața lui Timoleon, Cezar, Brutus, Pelopidas, Cato, și alții am ajuns să le citesc de patru și de cinci ori, în mijlocul unor asemenea țipete, plînsete și izbunciri de emoție, încît cine m-ar fi auzit dintr-o cameră vecină ar fi crezut desigur că mi-am pierdut mințile. Cunoscînd unele mari fapte ale acelor oameni extraordinari, de multe ori săream agitat în picioare și, pierzîndu-mi firea, izbucneam în lacrimi de durere și de necaz cînd mă gîndeam că m-am născut în Piemont și în niște vremuri și sub o stăpînire în care nimeni nu putea să facă și nici să exprime ceva înalt, ci poate doar să simtă și să gîndească." [2]

---

[1] Op. cit., p. 356. [în românește : J. J. Rousseau, *Confesiuni*, I, ed. cit., p. 10. *N. trad.*]

[2] În 1775, corespondentul său, părintele Paciaudi, îi expedia „cele două volume ale lui Plutarh", cu care Alfieri își completa lectura *Vieților paralele*. E de presupus că pînă la acea dată Alfieri se folosise de versiunea lui Girolamo Pompei (apărută în 1772). Pentru vulgarizările anterioare a se vedea „prefața" pe care noul traducător o redactase la versiunea sa.

Chiar și severitatea cu care-l privește pe Metastasio e atribuită unei influențe a lui Plutarh. Scriitorul e conștient de medierea literară de care se folosește însuși temperamentul său :

„Văzîndu-l pe Metastasio la Schönbrunn în grădinile imperiale, închinîndu-se în fața Mariei-Tereza, conform etichetei, cu o față atît de servil de veselă și de plină de adulație, iar pe mine tînăr discipol al lui Plutarh, constatarea aceasta mă irita atît de mult în principiu, încît n-aș fi admis niciînd să leg prietenie și să devin familiar cu o Muză închiriată sau vîndută autorității despotice așa de viu detestate de mine. În felul acesta, începeam să capăt încetul cu încetul aerul unui gînditor sever : și la aceste nepotriviri adăugîndu-se ulterior sentimentele firești unui tînăr de douăzeci de ani, și consecințele lor foarte naturale, toate acestea au ajuns să facă din mine un tot foarte original și rizibil." [1]

În 1770, Alfieri își nota o altă idee asupra *Vieților paralele* : „Am reluat cu aceeași plăcere pentru a treia și a patra oară lectura lui Plutarh [2] ; și mereu pe Montaigne, din această cauză capul meu a devenit o ciudată mixtură de filozofie, politică și ignoranță".

În timpul șederii sale la Paris, în 1771, Alfieri ar fi avut posibilitatea să se apropie de Rousseau ; dar dramaturgul mărturisește că l-a evitat, pentru că bănuia la acesta o oarecare afinitate de caracter cu sine însuși, ceea ce foarte probabil l-ar fi dus la unele conflicte. Și cu ocazia aceasta putem recunoaște climatul lor literar comun, datorită vechii lor formații plutarchiene :

„Cu toate că aveam o stimă infinită față de Rousseau, dar mai mult pentru caracterul său pur și integru și pentru felul său sublim și independent de a se purta, decît pentru cărțile lui, din care izbutisem să citesc ceva, dar mai curînd mă plictisiseră ca niște produse afectate

---

[1] Capitolul al VIII-lea din epoca a III-a.

[2] Plutarh era pus alături de alți istorici (Tacit, Salustiu, Tit Liviu etc.) pentru tematica sa teatrală. În 1780, Alfieri va scrie *Ottavia* și *Timoleone* : „ultimul (adaugă el) era rodul lecturii lui Plutarh, pe care-l citisem din nou ; *Ottavia* era pur și simplu fiica lui Tacit, pe care-l citeam și-l reciteam cu entuziasm".

şi bolnăvicioase ; cu toate acestea, nefiind din fire un om curios, nici cîtuşi de puţin tolerant, şi din atîtea motive mărunte simţindu-mă foarte mîndru şi inflexibil faţă de el, nu am vrut să cedez în faţa acelei nesigure prezentări a unui om orgolios şi extravagant, căruia dacă ar fi comis vreo impoliteţe la adresa mea i-aş fi înapoiat-o înzecit, pentru că totdeauna am acţionat aşa din instinct şi dintr-un impuls firesc, adică i-aş fi restituit atît răul cît şi binele cu vîrf şi îndesat."

Tema oamenilor mari şi dezlănţuiţi, a căror imagine revine ca un avertisment din vremurile trecute dar care sînt prezenţi pe plan literar în epoci, în instituţii şi moravuri de decandenţă, e un trop moralistic şi istorist, care se prefigurase şi în conştiinţa lui Dante şi a lui Petrarca şi pusese la încercare aspiraţia eroică a Renaşterii. Dar mai tîrziu, în secolul al XVIII-lea, această temă s-a colorat cu un raţionalism mai radical şi cu o veleitate mai livrescă, acceptînd cu o conştiinţă dramatică (şi aceasta fiind o prefigurare a romantismului) dezacordul dintre viaţă şi literatură, dintre actualitate şi istorie, dintre conştiinţa contemporană şi ambiţia retorică. Fără prezenţa lui Plutarh nu poate fi înţeles moralismul laic şi doctrinar al veacului al XVIII-lea. Revenirea la experienţe emblematice, ca un antidot faţă de o practică socotită înjositoare şi inferioară, poate fi mai bine înţeleasă prin compararea pe care contemporanii şi urmaşii lui Alfieri o puteau face cu *Confesiunile* lui Rousseau, cu *Werther* al lui Goethe, cu *Ortis* al lui Foscolo. Prin aceste personaje îşi făcea apariţia filiera literară a eroului de formaţie intelectuală, avînd să atingă o limită a virtuţii de la care totuşi să se distanţeze mereu mai mult spre domeniul improbabilului : cu un destin de aşteptări iluzorii şi de soluţii disperate.

LITERATURA ILUZIILOR

1. Dacă am vrea să precizăm cu exactitate cea mai hotărîtă schimbare petrecută în spiritul omenesc în pragul epocii moderne, prin intermediul literaturii şi în prozopopeea personajului, nu am putea-o face fără a ne referi la situaţia morală şi existenţială înfăţişată de Goethe în romanul său *Suferinţele tînărului Werther*. Data apariţiei (pentru prima oară în 1774, iar în forma definitivă în 1787) trebuie considerată începutul unei crize a valorilor umane, care nici azi nu s-a lichidat, ba care a reapărut în forme din ce în ce mai obsesive [1]. Imensa difuziune a romanului wertherian în toate literaturile e un semn al traumei pe care experienţa lui a provocat-o în conştiinţa contemporană [2]. Chiar şi primul ro-

[1] Diagnosticul pe care Morse Peckham îl formulează în legătură cu Werther al lui Goethe caracterizează foarte bine această senină atmosferă preromantică: „Ordine, semnificaţie, valoare şi identitate dispăruseră, şi pentru prima oară apărea problema omului din veacul al XIX-lea. El nu poate să iniţieze construirea lumii sale pornind de la un paradis pierdut, de la un cer inaccesibil şi de la un infern el însuşi inaccesibil sau de la lumea perfect structurată în care trăia. Trebuie să pornească de la un pămînt pustiit mai rău decît infernul, pentru că infernul cel puţin are o ordine şi o valoare în măsura în care lipsa lui de valoare presupune existenţa valorii în Dumnezeu; infernul nu e un domeniu de nonvalori, şi, întrucît identitatea poate fi un chin, el e şi identitate. Păcatul presupune existenţa virtuţii, dar pustiul nu are nici virtute, nici păcat. Cu el a apărut o dezorientare totală. Nici înăuntrul personalităţii, nici în afara ei, în lumea empirică, nu se poate descoperi ceva care să fie altceva decît satisfacţie vulgară şi trecătoare a dorinţei de a ne orienta. Şi viaţa lipsită de satisfacerea nevoii de a ne orienta nu merită osteneala de a fi trăită. O atare viaţă e aproape insuportabilă: nebunie, sinucidere sau distrugere sălbatică par a fi singurele modalităţi rezonabile de a acţiona (în vol. *Oltre la visione tragica. La ricerca della identità nel secolo diciannovesimo*, trad. din limba engleză de Leda Mussio Sartini, Milano, Lerici, 1965, pp. 98—99).

[2] În 1800, Doamna de Staël, care în acea vreme nu cunoştea încă limba germană şi nu citise (ca toţi francezii de pe atunci) decît foarte puţin din acea literatură pe care o va susţine şi recomanda foarte curînd, declara că cea mai importantă carte produsă de geniul german e *Werther* (în lucrarea sa *De la littérature*, etc.).

man al literaturii italiene contemporane a luat naştere în climatul wertherian : e vorba de *Ultimile scrisori ale lui Jacopo Ortis*, pe care Foscolo le-a publicat în 1802, după aproape trei decenii de la prima ediţie a *Suferinţelor tînărului Werther*. Atît Goethe cît şi Foscolo porneau de la falimentul total al unei epoci în care filozofia, ştiinţa, politica şi societatea îi făcuseră pe oameni să spere într-o definitivă reînnoire a destinului omenirii. Eroul romanului lui Goethe şi acela, mai recent, al lui Foscolo erau nişte victime ale culturii lor însăşi. Se poate afirma că prin Werther şi prin Ortis, personajul îşi pierde prerogativul său cel mai indispensabil, adică identitatea [1]. Totalul faliment al valorilor în bilanţul existenţei va fi formulat douăzeci de ani mai tîrziu în *Brutus cel tînăr* de Giacomo Leopardi, care graţie stilului sintetic şi figurativ de poet izbutea să-i dea o expresie peremptorie şi absolut irefutabilă [2]. Personajele acestea (tînărul Werther, Jacopo Ortis şi Brutus, eroul lui Leopardi) îşi

[1] Chiar şi reprezentarea „sinuciderii", care în cazul unui Goethe sau Foscolo încheia o existenţă falimentară, se profilează ca o „temă" literară : devine o idee care-i aduce pe autori în dispută cu societatea şi-i autorizează să refuze ordinea metafizică. Nici Goethe şi nici Foscolo nu au încercat niciodată să se sinucidă pentru a protesta împotriva civilizaţiei. Dar aceasta nu înseamnă că în gîndirea lor psihologică nu numai intelectuală ideea de sinucidere nu a devenit o componentă existenţială a epocii. Bineînţeles în afară de beneficiul catartic al artei, aşa cum observa Francesco Flora *(Dal Romanticismo al Futurismo)* : „În artă, durerea, în clipa în care îşi află expresia, încetează de a mai fi nocivă, ba chiar devine bucurie. E ca şi amintirea... Şi dacă Werther şi Jacopo Ortis ar fi scris cu adevărat toate suferinţele lor în romanele lui Goethe sau Foscolo, ei nu s-ar mai fi omorît niciodată" (p. 18). Dar e tot atît de adevărat că „bucuria" artei nu e scutită de probleme. Şi aceea formulată de tînărul Werther şi de Jacopo Ortis înseamnă în sine un semnal de alarmă în atmosfera literară şi spirituală.

[2] Cît priveşte pe Goethe al tînărului Werther şi pe Foscolo al tînărului Ortis, *Brutus cel tînăr* de Leopardi (şi, pe aceeaşi linie, „păstorul rătăcitor" şi „grozama", precum şi o mare parte din *Mici opere morale*) exprimă cu o conştiinţă fermă şi cu durere zdrobitoare acea „revoltă" pe care un secol mai tîrziu Albert Camus o va defini ca „metafizică", şi prin care omul „se răzvrăteşte împotriva propriei sale condiţii şi a întregii creaţii". Şi ea „e metafizică pentru că contestă finalitatea omului şi a creaţiei". Şi atunci omul „a opus principiul justiţiei, care se află într-însul, celui al justiţiei, pe care-l vede acţionînd în lume".

întrerup brutal existența prin sinucidere, pentru că nu se mai recunosc în oglinda realității. Pentru ei, viața și experiența au devenit un pustiu. Se poate spune că o dată cu destinul tînărului Werther începe decăderea personajului, începe procesul său de disoluție. E tot atît de adevărat că în conștiința lui Goethe, Shakespeare fusese acela care, prin figura revoluționară a lui Hamlet, aruncase sămînța răului care acum provoca descompunerea experienței interioare a lui Werther. Boala psiheei moderne, care în *Suferințele tînărului Werther* își găsea expresia cea mai disperată și se soluționa prin sinucidere, fusese anticipată, după părerea lui Goethe, de marea intuiție a dramaturgului englez [1].

Și, totuși, Ugo Foscolo cu Ortis al său dădea o replică lui Jean-Jacques Rousseau, care influențase și sensibilitatea lui Goethe. Ortis a fost botezat de autorul său „Iacopo" ca un omagiu adus scriitorului francez. Opera care l-a influențat mai întîi pe Goethe și mai apoi pe Foscolo a fost nu *Confesiunile* lui Rousseau, ci *Noua Eloiză* [2]. Ba chiar putem identifica în stima pe care i-o arăta Ugo Foscolo o oarecare evoluție. E de presupus că între prima redactare a lui *Ortis* (1798—1802) și ediția definitivă din 1817, scriitorul și-a modificat sensibil părerea, în urma rezervelor formulate de Alfieri [3], în parte împărtășite acum chiar de Foscolo însuși. El continuă să elogieze *Noua Eloiză*, căutînd totuși să accepte cenzura lui Alfieri, atenuînd-o însă: „Dar poate că judecata aceasta provine din natura diferită a talentelor acestor doi scriitori". Cele două merite fundamentale pe care Foscolo le recunoaște romanului epistolar al lui Rousseau constituiau de fapt niște momente ale propriei sale experiențe lirico-nara-

---

[1] A se vedea capitolul următor intitulat *Actorul hamletic*.

[2] În 1802, Doamna de Staël, vrînd să definească romanul pasiunilor, se referea la două lucrări: „Romanele pe care le vom admira mereu, *Clarisse, Clémentine, Tom Jones, Noua Eloiză, Werther* etc. au ca scop să ne reveleze sau să ne expună o mulțime de sentimente din care se compune în adîncul inimii fericirea sau nefericirea existenței" (din prefața la *Delphine*: cf. *Anthologie des préfaces des romans français du XIXe siècle*, sub îngrijirea lui H. S. Gershman și K. B. Whitworth, Paris, Julliard, 1964, p. 73.

[3] A se vedea în lucrarea de față capitolul *Eroii lui Plutarh* (pp. 163—164).

tive : concentrarea sentimentală şi opoziţia faţă de societate. Cu alte cuvinte, intensificarea de ordin sentimental şi protestul social, care se consolidează pe rînd şi pot avea ca rezultat sfîşierea şi disperarea :

„Intîmplările din cursul unei vieţi sînt felurite şi individuale, şi nu se supun nici unei reguli ; dar pasiunile şi durerea sînt comune tuturor oamenilor. Autorul *Noii Eloize* a vrut să reprezinte începutul, desfăşurarea şi catastrofele pe care le produce iubirea în cazul anumitor oameni care după părerea lui există şi, dacă societatea ar fi mai puţin coruptă, ar exista în număr şi mai mare, şi pe care el a vrut să-i opună tocmai celor mai corupţi indivizi din societate." [1]

Dar e tot atît de adevărat că la „o a doua lectură a acelor scrisori, efectuată din nou la maturitate, oricine îşi dă seama că Rousseau nu şi-a atins ţinta, tocmai pentru că a urmărit prea multe". Or, în spatele acestor afirmaţii se profilează umbra lui Alfieri :

„Ba mai mult, un om cu firea violentă, cu sufletul arzător, şi înclinat să observe cu atenţie ascunzişurile sufletului omenesc, pe care ulterior le-a dezvoltat în tragediile sale, povesteşte cum în tinereţe, cînd era însetat de romane şi îndrăgostit şi dispus să izbucnească în lacrimi, *Noua Eloiză* îl lăsa indiferent, pentru că personajele acestui roman se sileau cu tot dinadinsul să simtă mai mult decît simţeau în mod firesc : rezultatul a fost că n-a izbutit să citească nici măcar un volum."

Foscolo precizează cauzele structurale care par să submineze romanul francez. Dar adevărul e că atît *Noua Eloiză* cît şi *Ortis* sînt concepute într-o manieră prea intelectualistă :

„E cert că în *Noua Eloiză* pasiunile sînt descrise la modul oratoric, nu ca de nişte oameni care sînt în acea clipă copleşiţi de ele, ci care, pentru a-şi scruta sufletul, revin cu imaginaţia şi inteligenţa la vremurile trecute. Reflecţiile lor, în loc să apară spontan şi să lase imediat mai

[1] Cităm din volumul *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. critică îngrijită de Giovanni Gambarin, vol. IV al Ediţiei naţionale, Florenţa, Le Monnier, 1955, p. 490.

apoi locul sentimentelor care le-au dat naştere, se prelungesc sub forma unor dizertaţii, în contradictoriu. Valoarea sentimentelor, a cuvintelor, a acţiunilor lor nu izvorăşte din nişte inimi care le resimt şi care de aceea nu pot face altfel, ci din sisteme etice; de aici contradicţia dintre purtările şi principiile acestor personaje." [1]

Şi totuşi e neîndoios că operele lui Rousseau au exercitat o influenţă incomparabilă. Nu e desigur cazul să stabilim o analogie exactă între *Confesiunile* sfîntului Augustin şi *Confesiunile* lui Rousseau. Abisul care separă cele două opere e evident. Dar tocmai această enormă deosebire autorizează o apropiere. Pe planul rezonanţei literare (avînd mereu în vedere că fără sfîntul Augustin nu ar fi existat acea mentalitate introspectivă în care se înscrie şi Rousseau) *Confesiunile* autorului francez marchează şi ele în aceeaşi măsură ca şi cele ale filozofului creştin, o dată hotărîtoare în orientarea spirituală a culturii moderne. Fenomenul poate fi observat din mai multe puncte de vedere. În ceea ce priveşte istoriografia literară, prezenţa lui Rousseau e de o importanţă capitală. El inaugurează un nou tip de scriitură şi creează un raport neobişnuit între personaj şi realitate. Autobiografismul intimist, introdus de el, ajunge să se propună ca o modalitate de viaţă şi de gîndire. Odată cu Rousseau se poate considera că începe decăderea personajului modern. Analiza introspectivă îl goleşte de valorile absolute şi-l reaşază în orice clipă pe

---

[1] Ascendentul creştin al literaturii introspective e un loc comun al criticii, pe care-l găsim foarte des folosit în secolul al XIX-lea. Să amintim aici o pagină din „Discursul prim" al lui Carducci în legătură cu *Lo svolgimento della letteratura nazionale* (1871): „Se pare că acel sens profund al aşa-zisei literaturi interioare, de la Dante şi Petrarca la Rousseau şi la Chateaubriand şi la scriitorii cei mai noi, s-a plămădit în cea mai mare parte în acea reculegere cu care creştinismul a deprins sufletele, în analiza luptei dintre cei doi Adami dinăuntrul omului, o luptă atît de temută şi detestată dar totuşi recunoscută şi studiată de creştinii care-şi scrutează sufletele. Sentimentul lumii interioare nu lipsea omului din Antichitate, dar pentru el lumea aceasta avea ceva natural, ceva material, era carne şi culoare. Poezia intimă creştină e înclinată spre tensiunea lăuntrică şi spre chinul infernului... Va fi boala cochiliei care produce perla, dar e o boală" (în *Opere*, vol. VII, *Discorsi letterari e storici*. Bologna, Zanichelli, 1945. pp. 14—15).

cîntarul experienței, oscilînd între adevăr și ficțiune, între concret și abstract, între responsabilitate și simulare. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Friedrich Schiller definea în mod exemplar intervenția lui Rousseau care în ochii săi constituia marea criză a literaturii moderne :

„Rousseau, deopotrivă ca poet și ca filozof, nu are altă tendință, decît să investigheze natura, sau să-i caute o compensație prin artă... Cînd stăpînit de pasiune, cînd de abstracție, el izbutește arareori sau niciodată să dobîndească libertatea estetică pe care un poet trebuie să și-o afirme față de materia sa și să o comunice cititorului. Sau sensibilitatea lui maladivă îl domină și face ca sentimentele sale să ajungă o adevărată tortură, sau facultatea de a raționa îi înlănțuie imaginația și-i distruge cu rigoarea ei conceptuală farmecul tabloului. Amîndouă aceste proprietăți, a căror intimă acțiune reciprocă și unire dă naștere într-adevăr poetului, se găsesc la acest scriitor într-un grad extraordinar de înalt, și n-ar mai lipsi decît ca ele să se manifeste realmente unite una cu alta, ca spontaneitatea să se amestece mai mult cu sentimentul, ca sensibilitatea să se amestece mai mult cu gîndirea." [1]

În pagina lui Schiller nu numai că se află fixată situația lui Rousseau, dar e și anticipat destinul literar al scriitorului modern, care tinde irezistibil spre „eseu" și spre a altera arta printr-o puternică presiune reflexivă. În felul acesta, la o distanță de aproape două secole, efectele reformatoare ale acțiunii lui Rousseau pot fi încă depistate. Noțiunea de „sinceritate" în artă (în raport nu cu „ficțiunea" lirică, ci cu experiența biografică) introdusă de Rousseau, cu alte cuvinte ca o „confesiune" a intimității sale biologice, a dat relief și valoare tuturor slăbiciunilor, tarelor, anomaliilor, maladiilor care afectează pe om. Un autor caracterizat prin intelectualismul său, Paul Valéry, a putut scrie în legătură cu aceasta : „Dacă socotim *uman* sistemul acesta de a ne expune în public problemele personale, atunci eu mă declar esențial *inuman*". Chiar

[1] Lucrarea lui Schiller *(Über naive und sentimentalische Dichtung)* datează din 1794—1795 (cităm din versiunea din secolul al XIX-lea a lui C. Baseggio, *Della poesia ingenua e sentimentale,* Milano, R. Caddeo, f.a., pp. 61—62).

și acel feminism de care sînt pătrunși scriitorii moderni a fost în mare parte sugerat de autorul *Confesiunilor :* „Și un simptom al efeminării lor — scria Benedetto Croce — e lipsa de pudoare în a-și etala toate mizeriile, și acea frenezie a sincerității, care, fiind frenezie, nu mai e sinceritate, ci o mai mult sau mai puțin abilă afectare, care-l face pe artist să cîștige, prin cinism, încrederea altuia, după exemplul pe care-l oferă pentru prima oară Rousseau". Și Croce se exprimă și mai limpede atunci cînd îi laudă pentru o astfel de superioritate : „În conformitate cu o observație făcută de mai multe ori, literatura modernă, adică cea din ultimii o sută cincizeci de ani, dacă o privim în ansamblu, are aerul unei imense *confesiuni,* și cartea ei de căpătîi sînt tocmai *Confesiunile* filozofului genevez. Caracterul de confesiune pe care l-am notat subliniază în această literatură abundența de motive personale, particulare, practice, autobiografice (...) și acuză o relativă slăbiciune în raport cu adevărul integral, și, prin aceasta, o absență a ceea ce îndeobște se numește stil". [1]

Lăsînd deoparte aprecierea negativă pe care Croce o formula nu atît împotriva lui Rousseau cît a infinitei legiuni de imitatori și epigoni ai acestuia, noi sîntem dimpotrivă obligați să recunoaștem în *Confesiuni* un „stil" destinat să aibă o dezvoltare nebănuită, încă și azi valabilă. Metoda introspecției, adică unul din principalele cîștiguri pe care ni le-a lăsat scrisul sfîntului Augustin și, în genere, creștinismul, e adoptată din nou de Rousseau în stil sentimental și preromantic. Din clipa în care *Confesiunile* au adus pe scena literară un tip de om introvertit și solipsist, și în același timp avid de confidențe și de prozelitism, destinul personajului a fost marcat de o tară incurabilă [2]. Urmările s-au văzut în atîtea opere din literatura europeană mai mult decît în cele specific franceze. *Confesiunile* ne ajută de asemenea să înțelegem climatul

---

[1] În eseul *Il carattere di totalità nell'espressione artistica* (1917), cuprins în volumul *Nuovi saggi di estetica,* ed. III, Bari, Laterza, 1948, pp. 129—130, [în românește : *Caracterul de totalitate al expresiei artistice,* în *Breviar de estetică,* trad. E. Costescu, Ed. Științifică, Buc., 1971, p. 169 N. trad.].

[2] A se vedea acum volumul lui Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici,* Padova, Liviana, 1966.

în care se plasa *Tînărul Werther* de Goethe [1]. Şi, dealtfel, în cazul sentimentalilor dezlănţuiţi îşi face loc umbra egoismului. Temperamentele însetate de sentimentalism iau în considerare cu greu lumea altora. În adîncul unui personaj sentimental ca tînărul Werther sau ca Iacopo Ortis se ascunde o mare prezumţie egocentrică. Dealtfel, înrudirea dintre sentimentalism şi pesimism e destul de strînsă [2]. Chiar şi romanul lui Foscolo e o operă pesimistă în măsura în care celebrează sentimentalismul. Numeroase elemente ale pesimismului lui Leopardi, orice ar susţine împotrivă acesta, provin dintr-un suflet excesiv de sentimental. În marele produs al secolului al XVIII-lea literar, adică în tînărul Werther, disperarea şi sinuciderea se nasc dintr-un exces de abandon sentimental: „Werther — scrie Morse Peckham — se cufundă din sentimentalism în opusul acestuia deopotrivă de amăgitor, pesimismul". [3]

---

[1] Scriitorul german l-a cunoscut pe Rousseau graţie altor lucrări (*Émile* şi *Noua Eloiză*), deoarece *Confesiunile* au apărut postum, în 1781 (primele şase cărţi) şi în cele din urmă în 1788.

[2] Noţiunile de simplitate şi de atitudine sentimentală apăreau preromanticilor opuse, fapt care data de la apariţia celebrului opuscul al lui Schiller (*Über naive und sentimentale Dichtung*, 1794—1795) în care sentimentul naturii la antici (autentic şi ingenuu) era opus sentimentalismului modernilor (reflexiv şi intelectualist): „Fără îndoială că alt sentiment umplea sufletul lui Homer atunci cînd îl făcea pe Odiseu să tragă în gazdă la divinul său porcar, decît acela care agita sufletul tînărului Werther cînd citea acest cînt după ce a avut parte de o companie plicticoasă. Sentimentul nostru cu privire la natură se aseamănă cu sentimentul bolnavului faţă de sănătate" (după versiunea lui C. Baseggio, apărută în secolul trecut, *Della poesia ingenua e sentimentale*, Milano, R. Caddeo, f. a., p. 37).

[3] În încheierea paralelei pe care însuşi Foscolo o stabilea cu Rousseau şi cu Goethe, să ţinem seama de insistenţa cu care autorul lui *Ortis* izolează caracterul sentimental al celor trei opere: „Rousseau nu e vinovat de faptul că mulţi, vrînd să-i depăşească minunatele calităţi ale stilului său, l-au întrecut, dimpotrivă, în ceea ce priveşte defectele. Dacă socotim *Noua Eloiză* una dintre primele şi cele mai mari încercări de a eşafoda un roman făcut numai din pasiuni, fără varietate şi fără întîmplări neobişnuite şi dacă o punem alături de *Werther* sau de *Ortis*, e cert că marea ei strălucire umileşte, ca să spunem aşa, sincera lor simplitate. Dar ceea ce au aceste două personaje le aparţine realmente, nu e luat din afară, ci din geniul, sufletul şi experienţa lor şi din sufe-

2. Cît privește personajul și evoluția lui morală, se înțelege că, odată cu eroul romanului epistolar goethean, dialectica sentimentelor se orientează spre niște perspective mai subtil moderne. În primul rînd e vorba de caracterul de problematică pe care-l iau acum personajul și psiheea lui. Existența și conștiința acesteia sînt un izvor de incertitudini, de ambiguități, de repetate dezmințiri. În cazul oricărei experiențe sau al oricărui sentiment se profilează îndoiala pitagoreică. Întreaga realitate e dilematică. Și nu numai atît; autorul introduce în confruntările personajului un raport antinomic, situat între identitate și repudiere. Pe bună dreptate s-a observat că prin această operă se strecoară acea tramă de echivocuri caracteristică pentru fondul celei mai mari părți a literaturii moderne. Mai ales în ceea ce privește relațiile pe care autorul le stabilește între sine însuși și eroul său, și între sine și cititori:

„*Werther,* care pare suspendat între scrisoarea-expansiune și jurnalul-examen de conștiință, e în realitate, chiar de la prima pagină, un roman psihologic esențial ambiguu. Goethe își lasă eroul să vorbească, pentru că-i place să-l audă vorbind, dar și pentru a-l putea observa. Werther se înșală pe sine și îi înșală și pe alții deopotrivă cînd se abandonează pasiunii sale și cînd încearcă să o scruteze sau se face că încearcă acest lucru; autorul repetă același joc cu cititorul, ascunzînd sau cel puțin voalînd adevăratele motive care determină desfășurarea evenimentelor. Goethe, psiholog și moralist, a dezvăluit, dar numai întrucît îl priveau pe el, delicioasele și morbidele echivocuri sentimentale care-i aparțineau lui și vîrstei sale; artistul din el îl înșeală pe cititor în aceleași echivocuri, pentru ca și cititorul să le experimenteze întregul deliciu și tot pericolul." [1]

---

rința pasiunilor lor; ele nu dezvăluie tot ceea ce au; și din ceea ce arată nu fac un spectacol; îi e de ajuns cititorului să se înfrățească cu ele, să creadă tot ceea ce spun, să le compătimească, să vrea aproape să le ajute, să pătrundă în viscerele lor rănite și să le observe plăgile, din care pînă la cititor nu străbate decît anxietatea. Ortis e mai puțin simplu decît Werther, dar prin aceasta nu mai puțin sincer" (op. cit., p. 495).

[1] A se vedea eseul lui Ladislao Mittner, *Il Werther, romanzo antiwertheriano,* în ediția *I dolori del giovane Werther,* trad. de Alberto Spaini, Torino, Einaudi, 1962, p. XX.

Același critic subliniază deosebirea care există între personajul lui Goethe și wertherianismul imitatorilor și al criticilor molipsiți de el. A recunoaște că romanul *Ortis* de Foscolo e singurul care poate concura cu modelul german e un fapt ce ne ajută să înțelegem structura romanului italian și originalitatea autorului său :

„Poate că echivocul wertherianismului a fost creat în primul rînd de imitatorii — direcți sau indirecți — care n-au știut să vadă aspectele simple și sănătoase ale romanului, considerîndu-l o culme a literaturii lacrimogene și introspective de dinaintea lui... Iacopo Ortis, deschis realității ca și Werther și capabil s-o cuprindă pe toată în sufletul său, constituie o excepție rară ; poate singura adevărată excepție în literatura romanelor epistolare lacrimogene ; dar, dacă ne uităm mai atent, el trăiește mai puțin în prezent decît Werther ; el trăiește mai mult în viitor și în trecut, în impulsul generos de a acționa împotriva corupției acelei vremi și în contemplarea unei perpetue frumuseți divine pe care faptele o refuzau acelui secol corupt." [1]

Și, totuși, e tot atît de adevărat că odată cu tînărul Werther pătrunde în roman într-o formă mai evidentă eroul intelectual care se face purtătorul de cuvînt al poziției intelectuale și al metafizicii lui. Cu *Werther* și cu *Ortis* își face drum în genul narativ intervenția ideologică a scriitorului și sentimentul propriu al carenței universale. În acest sens, personajul (atît cel goethean cît și cel foscolian) aspiră să cuprindă în cercul conștiinței sale cauzele existenței și ale realității, care-l împing inevitabil spre o concepție abstractă :

„Parcă în fața spiritului meu — scrie tînărul Werther — s-a tras un lințoliu, iar spectacolul vieții infinite s-a metamorfozat pentru mine în abisul mormîntului veșnic deschis. Mai pot oare spune : Ceva există ! cînd totul trece ? cînd totul se precipită în fața noastră cu violența unei vijelii ; cînd puterea întreagă a oricărei existențe se consumă atît de repede și omul e dus de curent, înecat, zdrobit de stînci ? Nu e clipă care să nu te devore pe tine și pe cei din jurul tău, nu e clipă în care

[1] Ladislao Mittner, *op. cit.*, pp. XXXV—XXXVI.

să nu fii silit să distrugi şi tu (...) Ah! Nu mă emoţionează marile şi rarele catastrofe ale universului, inundaţiile acelea care şterg satele de pe faţa pămîntului, nici cutremurele care înghit oraşele ; ceea ce-mi răscoleşte sufletul e forţa aceea distrugătoare ascunsă în întreaga natură, care nu a zămislit nici o fiinţă care să nu distrugă pe cel din jurul său şi pe sine... Mă apucă o ameţeală care mă îngrozeşte ! Cerul şi pămîntul şi forţele lor active care mă înconjură ! În ele văd doar un monstru care rumegă necontenit ceea ce a devorat." [1]

Riscul personajului nu e numai acela al ambiguităţii şi al echivocului, ci şi cel al intelectualizării. Modernitatea lui *Werther* şi a lui *Ortis* ne apare azi diferită de aceea pe care cititorii o recunoşteau celor două opere în cursul veacului trecut. Romanul romantic se năştea sub semnul intelectului şi al abstracţiei, care au conspirat împreună, pînă în zilele noastre, pentru a submina concreteţea romanului şi identitatea eroului.

3. Reprezentarea sinuciderii în tematica tragică constituia unul din tropii tradiţionali, în special atunci cînd sinuciderea era determinată de nefericirea în dragoste. Unul dintre miturile cele mai sugestive ale literaturii sentimentale a Evului Mediu de limbă romanică (începînd cu secolul al XII-lea francez) avea ca punct de plecare celebrul episod ovidian al lui Piram şi al Tisbeei, amîndoi sinucişi din dragoste. Şi Tristan ajunge să moară din obsesie pasională. Legenda din secolul al XVI-lea a Julietei şi a lui Romeo pare să aibă chiar şi ea ca model *Metamorfozele*. Dealtminteri, mai multe nuvele din *Decameron* se încheie cu această soluţie tragică. Ea constituia culmea suferinţei dramatice. Teatrul recurgea adeseori la sinucidere, şi pentru că ea implica o formă de disoluţie morală mai disperată decît crima. Morala creştină fusese mai radicală atunci cînd condamnase sinuciderea. În ciuda nevinovăţiei pe care Dante i-o recunoaşte lui Pier delle Vigne, el nu-l poate absolvi de pedeapsa infernului. Dar această prohibiţie religioasă şi teologică dă o formă acută

[1] A se vedea traducerea lui A. Spaini, ed. cit., pp. 65—66.

temei tragice. E uşor de remarcat semnificaţia diferită ce se atribuie succesiv ideii de sinucidere. În epoca modernă, dezordinei spirituale care provoacă această tristă alternativă i se adaugă raţiuni metafizice şi de revoltă socială. În *Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis* sinuciderea constituie deja un protest precis şi solemn împotriva lumii, a societăţii, a destinului [1]. Nu surprinde, de aceea, structura romanului lui Foscolo, care dintru început urmăreşte cu obstinaţie o apoteoză a sinuciderii. Valoarea de protest pe care i-o atribuie el e mult mai violentă decît aceea care reiese din romanul wertherian al lui Goethe. În legătură cu aceasta e extrem de interesantă introducerea pe care Ugo Foscolo o punea în fruntea ultimei ediţii a lui *Ortis* (1817), în care se referă din nou la proiectul exprimat cu cîţiva ani înainte, de a scrie o istorie a sinuciderii, ca una dintre cele mai teribile manifestări ale disperării omului : un gest situat la limita extremei determinări, acolo unde voinţa atinge graniţa nebuniei.

Autorul se dovedeşte conştient de programul său narativ, atunci cînd admite că eroul său „s-a sinucis datorită structurii sale psihice şi a sistemului de gîndire" [2]. Chiar şi folosirea unui termen ca „labirint" are un iz foarte modern :

„Catastrofa, pe care nu numai că nu vreau să o tăinuiesc, se dezvăluie încă de la primele pagini şi din titlul volumului, şi tocmai de aceea spectatorul ştie că nu e vorba de a-l şoca, şi se lasă condus de bunăvoie zi de zi şi oră de oră în labirintul sufletului sinucigaşului." [3]

Sinuciderea se naşte într-adevăr dintr-o iubire profundă de viaţă („să se observe că în *Ortis* adevăratul conflict constă

---

[1] Cu privire la unele consideraţii asupra sensibilităţii tragicului în literatura italiană, trimit pe cititor la eseul meu *Schema della tragedia* (Salvatore Battaglia, *Occasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1964, pp. 56—61).

[2] A se vedea eseul meu *Jacopo Ortis senza pace* (Salvatore Battaglia, *Occasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1964, pp. 96—100).

[3] Citäm din volumul al IV-lea al Ediţiei Naţionale a Operelor lui Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ediţie critică, sub îngrijirea lui Giovanni Gambarin, Florenţa, Le Monnier, 1955, p. 498.

în *sentimentele fără speranță și iubirea firească de viață*“ [1]). În cazul lui Iacopo Ortis, ideea dominantă a morții și a autodistrugerii se alimentează dintr-o sursă bogată de idealism, de ambiții, dorințe, iubiri ce se prefac în tot atîtea dezamăgiri [2]. *Ultimele scrisori* conțin tiparele ideologice și nucleele lirice ale lui Foscolo și ale începutului secolului al XIX-lea clasico-romantic [3]. E lumea iluziilor ce se consumă în conflictul surd cu realitatea. Poate că fără Foscolo (adică atît fără *Ortis* cît și fără *Mormintele*) ne-ar lipsi una din căile principale de acces spre pesimismul leopardian.

Dar scriitorului îi revine obligația de a justifica apologia sinuciderii din romanul său. O pagină din „Notița bibliografică“ (care rămîne poate cel mai generos document al criticii literare de dinainte de De Sanctis) e compusă cu o riscantă sinceritate. Autorul își propune să eludeze sau să minimalizeze cauzele obiective care au provocat reproșurile cititorilor și ale criticii. Dar, în același timp, el nu înțelege să renunțe la convingerile sale și cu atît mai puțin să deroge de la principiile morale ale romanului său. E adevărat că „ireligiozitatea lui Ortis și necontenita îndoială pe care o exprimă, pînă în ultima clipă, asupra faptului dacă Dumnezeu se preocupă de lume și dacă sufletul supraviețuiește“ poate

---

[1] Cu litere cursive în textul original.

[2] Trebuie să acordăm importanța cuvenită afirmației făcute în cazul lui Montaigne, în legătură cu convenția pe care scriitorul francez o admitea în sufletul aceluiași om (în cazul său era vorba de Iuliu Cezar) între pasiunea erotică și cea politică: „Ar putea fi justă, fără a fi adevărată, observația că într-un roman pasiunea politică și cea erotică sînt foarte disonante, cu atît mai mult cu cît ele pot fi arareori observate la același om. Montaigne, care urmărindu-și cu maximă atenție propriul suflet a filozofat cu nepărtinire asupra altora, și-a închipuit că pasiunea politică și cea erotică stăpînesc sufletele adeseori simultan“. Și deci Foscolo poate preciza: „În sufletul lui Ortis, iubirea capătă datorită sentimentelor sale republicane o structură severă și virilă, grație căreia se reduce disonanța pe care două pasiuni atît de diferite trebuiau în mod necesar s-o provoace“.

[3] În jurul anului 1821, Giuseppe Mazzini, încă adolescent, citea pe *Ortis*, care, după cum mărturisește, l-a „fanatizat“ atît de puternic, încît mama lui s-a temut că fiul ei se va sinucide din cauza influenței nefaste a acestei lecturi.

da loc unor „drepte cenzuri". Scriitorul caută să se apere, fără a-şi dezminţi totuşi substanţa cărţii sale :

„Totuşi, trebuie să recunoaştem că el grăieşte prin semne şi nu repetă argumente convingătoare care nu se mai folosesc de mai multe veacuri, că foloseşte metode valabile şi în zilele noastre ; şi că el simte în acelaşi timp nevoia de a apela la cer şi se teme de mînia lui ; iar cînd procesul argumentaţiei îl face să ajungă la blesteme, inima lui le abjură căutînd consolarea în speranţa într-o altă viaţă, şi dacă omul consideră speranţa zadarnică, el se înşală amarnic, căci toate vin în sprijinul religiei, pentru că dovedesc că ea e înnăscută în inima omului, iar celor care nu se tem şi nici nu speră în viaţa veşnică le este necesară consolarea de a se apropia de Dumnezeu măcar cu gîndurile şi cu lacrimile lor."

Slăbiciunea evidentă a acestor justificări e de reţinut ca un semn de confirmare deliberată. A se citi din nou concluzia care, printr-o întrebare, deschide o perspectivă dezolată : „Dacă cineva ar spune acum : *un tratat de materialism e mai puţin nociv decît o singură îndoială la adresa nemuririi sufletului strecurată în sufletul sensibil şi deschis al unui tînăr*, ce ar putea să-i răspundă acesta ?" [1] Autorul a ajuns acum la argumentul cel mai dureros :

„Dar acuzaţia fără posibilitate de apărare e sinuciderea, care se înfăţişează acelora pe care suferinţa sau plictiseala sau nefericirile îi fac să dorească să-şi încheie prin voinţa lor viaţa, să găsească exemple, justificare şi putere în acea carte. Adeseori, şi cel mai ades în fragmente, autorul vrea să se convingă pe sine şi pe alţii că pentru a trăi ca om liber şi puternic e necesar să înveţi să poţi muri după voia şi puterea ta". [2]

---

[1] Cu litere cursive în textul original.

[2] Dintre numeroasele propoziţii de acest fel cuprinse în roman, aceasta e poate cea mai caracteristică : „Gloria, ştiinţa, tinereţea, averea, patria, toate fantasmele care pînă atunci au jucat un rol în piesa mea nu mai acţionau în favoarea mea. Voi lăsa să cadă cortina şi voi lăsa pe ceilalţi oameni să se trudească să sporească plăcerile şi să diminueze suferinţele unei vieţi care în orice clipă se scurtează şi de care totuşi acele spirite meschine ar vrea să se convingă că e nemuritoare".

Foscolo sesizează bine nucleul central al romanului său. Și în acest nucleu se concentrează filozofia eroului său.

„Nu discutăm aici dacă e ceva nobil sau josnic să te sinucizi; dacă e o acțiune căreia cărțile religioase îi oferă exemple; nici dacă sinuciderea reprezintă ceva rău pentru societate sau dacă e contrară legilor naturii. Poate că într-o astfel de discuție argumentele celor care susțin sinuciderea să izbîndească". [1]

Autorul nu încearcă nici măcar să scindeze, așa cum ar face un scriitor modern, personajul său de propria sa răspundere sau credință. Va trebui să vină Flaubert cu *Doamna Bovary* pentru a putea descoperi o dispoziție disociativă asemănătoare. Deocamdată problema lui Foscolo e de pură oportunitate:

„E vorba, aici, de a ști dacă avem noi dreptul de a-i îndemna pe alții la o acțiune care e poate singura irevocabilă și pe care, așa cum e firesc omului, aproape toți, după ce au comis-o, poate ar fi vrut să nu o încerce niciodată. E vorba de a judeca dacă acel care crede că e folositor pentru patria sa și pentru vremurile în care trăiește să-și aroge acest drept, trebuie pe lîngă aceasta să abuzeze de el, folosindu-se de puterea exemplului, cu atît mai teribilă cu cît e mai înflăcărată de pasiuni, și de pasiuni necesare celui care scrie, și beneficiind de raționamente, obiecte și imagini furnizate de natura consternată de moartea individului."

Încă o dată îi vine în ajutor precedentul prestigios al *Tînărului Werther*, și Foscolo reia considerațiile lui Goethe:

---

[1] Era ușor de prevăzut că într-o lungă meditație asupra morții voluntare nu putea lipsi referirea la Cato, eroul sinuciderii: „Voința puternică și lipsa totală de posibilități în care se simte pasiunea politică l-au făcut să fie extrem de nefericit: și dacă nu tace, îl fac să pară ridicol în ochii altora; devine un erou de roman și un îndrăgostit neputincios de patria sa! Cînd Cato s-a sinucis, un biet patrician, numit Cotius, l-a imitat: primul a trezit admirație pentru că mai întîi încercase toate căile pentru a nu se subordona; celălalt a stîrnit rîsul pentru că din dragoste pentru libertate n-a știut să facă altceva decît să se sinucidă."

„El a considerat sinuciderea unul dintre evenimentele cele mai importante ale naturii omenești și demn de a fi tratat de scriitori în toate vremurile. Meditațiile asupra morții de bunăvoie l-au făcut să capete gustul de a se sinucide : pentru a se vindeca în mod plăcut, a căutat timp de doi ani să plaseze tema sinuciderii într-un cadru poetic, și nu izbutea să-și pună planul în aplicare. Pînă cînd un tînăr cunoscut de al său care avea firea, felul de a se purta, pregătirea intelectuală și chiar și felul de a se îmbrăca al lui Werther, s-a omorît din cauza unei femei măritate. Atunci, ca și cum ar fi fost inspirat, autorul a concentrat asupra acestui individ tot ceea ce el însuși simțise în sine gîndindu-se la sinucidere, și ceea ce încercase el însuși cînd fusese îndrăgostit : și romanul a fost scris într-o lună."

Această conștiință și obiectivare a unei tragedii în catarsisul poeziei îl poate justifica atît pe Goethe cît și pe autorul lui *Ortis* : „Dar nimeni — adaugă Foscolo — nu-i va putea scuza pentru felul în care au procedat". Și e evidentă intenția scriitorului de a sublinia valorile cele mai specifice și mai disperate ale operei sale. În cele din urmă ai impresia că sub aparența scuzei, Foscolo a vrut să accentueze sensurile cele mai caracteristice ale concepției sale asupra existenței :

„Fiind explozia unui talent care a concentrat și a declanșat focul adunat multă vreme în sine, *Werther* va înflăcăra mai brusc și va reprezenta un pericol pentru un număr mai mare de tineri. *Ortis,* pentru că e expresia notată zilnic a unei dureri resimțite, va agrava treptat, în ascunzișurile lor, rănile celor dotați cu același temperament și aflați într-o concomitență a stărilor sufletești, și îi va ajuta să reflecteze cu tristețe la zădărnicia vieții." [1]

---

[1] Caracterul inevitabil al tragediei finale fusese arătat de Friedrich Schiller : „E interesant de văzut felul în care grație unui fericit instinct tot ceea ce constituie izvorul caracterului sentimental se află cuprins în *Werther* : iubire pasionată, iubire nefericită, sensibilitate față de natură, sentimente religioase, spirit filozofic de contemplație, în sfîrșit, pentru a nu uita ceva, lumea tenebroasă, informă, melancolică a lui Ossian. Dacă în afară de aceasta ne gîndim la felul puțin atrăgător, ba chiar ostil, în care se prezintă contrastul realității, și dacă ne gîndim la felul în care tot ceea ce e exterior contribuie la a-l împinge pe nefericitul Werther în lumea lui ideală, nu se poate întrevedea nici o posibilitate ca un caracter ca al lui să se poată salva (...) (versiunea mai sus citată, p. 72).

Şi pentru a da o forţă şi mai inexorabilă sentimentelor pe care romanul său le provocase în sufletul cititorilor şi al celor mai competenţi scriitori, Foscolo citează cuvintele „celebrului" Cesarotti. Şi pare foarte satisfăcut de ele :

„Citesc cu întreruperi *Ortis* — am nevoie să-mi trag sufletul pentru a nu fi copleşit de mulţimea de idei, de imagini şi de sentimente cu care mi-a asediat inima şi spiritul. — Nu vreau să vorbesc de *Ortis*. Voi spune doar două vorbe. E o carte scrisă de un Geniu într-un acces de febră maladivă, de o sublimitate ucigătoare şi de o perfecţiune nesănătoasă. Din păcate, văd că e o lucrare ruptă din sufletul celui care a scris-o ; şi tocmai aceasta mă doare mai mult, căci mă tem ca în el să nu sălăşluiască vreun rău de natură canceroasă şi incurabilă." [1]

Dealtminteri, Cesarotti oscila între noţiunea încă clasicistă a artei (frumuseţea e contemplaţie) şi acel vag preromantism care-l făcea să încline atît de mult spre atmosfera de melancolie şi patetism a apocrifului Ossian. Astfel că *Ortis* al lui Foscolo îi repugna şi în acelaşi timp îl ispitea. Şi tot în anul 1802 scria :

„Foscolo are perfectă dreptate să afirme că l-a scris cu propriul său sînge. Mă voi abţine să recomand altora să-l citească : pentru că e de natură să provoace o boală a atrabilei sentimentale putînd să sfîrşească tragic. Îl admir şi-l compătimesc. Dar vorbind numai de cartea sa, aceasta e în aşa fel făcută încît ar produce cel mai mare entuziasm dacă am atribui-o unui scriitor străin. Îmi aminteşte de Werther, ba mă face chiar să-l uit." [2]

---

[1] Se poate afirma că Friedrich Schiller a întrevăzut antinomia ce se poate constata în interiorul operei literare atunci cînd scriitorul nu a reuşit să-şi calmeze exaltarea sentimentalismului său : „Obiectul sentimentului poate să nu fie natural, dar sentimentul însuşi e natură şi de aceea trebuie să vorbească tot limba naturii. Aşadar, dacă exagerarea sentimentului poate proveni de la un suflet arzător şi dintr-o dispoziţie realmente poetică, exagerarea reprezentării dovedeşte totdeauna un suflet rece şi destul de des o incapacitate poetică" (trad. cit., p. 101).

[2] A se vedea consideraţiile îndreptăţite ale lui Giulio Marzot *(Il gran Cesarotti,* Florenţa, La Nuova Italia, 1949) : „Bolile sufleteşti pe care romanul străin, al secolului al XVIII-lea, îndeosebi cel englez, le-a

4. Dealtfel tema sinuciderii implică un nod de probleme morale destul de delicate. Bineînțeles că pe plan literar conștiința ei se soluționează de fiecare dată în contextul poetic și în cadrul motivărilor psihologice. Dar e tot atît de adevărat că felul special în care e intuită această soluționare disperată a sorții proprii ne poate ajuta să definim perspectiva morală în cadrul diferitelor culturi și societăți. Zelul lui Foscolo care voia să-i urmărească tradiția pînă și în istoria moravurilor e semnul unei crize contemporane grave. E neîndoios că sinuciderea, indiferent cum se încearcă justificarea ei, constituie un dureros semnal de alarmă și denotă totdeauna un proces de ruptură iremediabilă (față de viață și de societate, în afară de faptul că e și față de experiența personală). Cititorii lui Dante au trebuit să-și pună această întrebare în legătură cu figurile lui Cato și a lui Pier delle Vigne. Și Francesco de Sanctis, în analiza la care supune cîntul al XIII-lea din *Infern*, a fost obligat să reia problema de la capăt (deși fără plăcere) :

„Ce e noțiunea de sinucidere ? Care e istoria ei ? — Sinuciderea a fost ultima virtute a oamenilor din Antichitate. În plină dezagregare a oricărui principiu moral și a oricărei credințe, ei au elaborat sub numele de stoicism o filozofie a morții : nemaiștiind să trăiască eroic, ei voiau să moară ca niște eroi ! Tipul sinucigașului antic e Cato, poetul sinuciderii e Lucanus, iar istoricul e Tacit. Melancolia solemnă a lui Tacit ne sfîșie sufletul ; omul acesta nu poate relata fapte mari : vorbește despre mari decese cu o tristă satisfacție, ca despre ultimul vestigiu rămas din măreția romană, și aproape de cîte ori întorci o pagină te reîntîlnești cu o nouă sinucidere, unica libertate pe care Tiberiu o lăsa romanilor, libertatea de a muri... În spiritualismul creștin, conceptul e cu totul altul. Libertatea se află în suflet, nu în afara ci înăuntrul

---

adoptat ca subiecte, dar de cele mai multe ori mai curînd cu scop educativ decît ca studiu patologic, Cesarotti le făcea să vină de departe, ca niște născuințe fantastice și sentimentale, nu în cruditatea lor neplăcută și înfricoșătoare. Și, dacă inima, așa cum mărturisea el uneori, era înclinată „mai mult spre suferință decît spre bucurie", el accepta cu o dulce consternare și cu o plăcere imposibil de definit fatalitatea suferinței. Răul trebuie să fi provenit din milă" (p. 121).

nostru, şi omul, chiar şi în închisoare, e liber, pentru că sufletul lui e liber... Aşadar, cînd omul se află sub apăsarea destinului, cînd existenţa îi devine o povară şi el îşi îndepărtează viaţa ca pe o mare greutate dînd la o parte un lucru care nu e al lui, aceasta voi o numiţi virtute şi în realitate e un păcat; şi voi o numiţi măreţie sufletească şi în realitate e slăbiciune a sufletului." Şi referindu-se la un anume tip de critică erudită, De Sanctis ironizează o astfel de cercetare care ar trebui „să înceapă cu Sapho şi să se termine cu Werther şi cu Jacopo Ortis." [1]

5. În aprilie 1832, în revista „Hesperus" din Stuttgart, apăruse o recenzie în care se formula o apreciere asupra poeziei lui Leopardi, care poetului nu i s-a părut justă, întrucît căuta să raporteze pesimismul din *Cînturi* la destinul special al autorului, la nefericirea lui personală. Leopardi considera că, dimpotrivă, concepţia lui nu-l privea numai pe el, adică biografia sa, ci pe el întrucît era un om printre alţi oameni. Nu era vorba de o nefericire autobiografică şi limitată la propriile sale vicisitudini, ci de o condiţie universală care se extindea la întreaga omenire. Consideraţiile acestea poetul le scria prietenului său De Sinner:

„Am avut (Leopardi scrie această scrisoare în limba franceză) mult curaj evitînd să-mi uşurez povara suferinţelor prin nişte speranţe frivole într-o presupusă fericire viitoare şi necunoscută, sau printr-o josnică resemnare." Şi continua: „Sentimentele mele faţă de destin au fost totdeauna acelea pe care le-am exprimat în *Brutus cel tînăr*". Şi, mai departe:

„Şi datorită acestui curaj, ajungînd prin cercetările mele la o filozofie a disperării, nu am ezitat să o îmbrăţişez în întregime. Iar pe de altă parte, tocmai datorită josniciei oamenilor, care au nevoie să se simtă convinşi de valoarea existenţei, unii au ţinut să considere opiniile mele filozofice un rezultat al suferinţelor mele personale şi se obstinează să atribuie împrejurărilor materiale din viaţa mea ceea ce e un rod al reflecţiunii."

---

[1] În *Saggi critici*, sub îngrijirea lui Luigi Russo, Bari, Laterza, I, 1953, pp. 127—129.

Şi în încheiere : „Înainte de a muri, vreau să protestez împotriva acestei născociri a slăbiciunii şi vulgarităţii, şi să-i rog pe cititori să-mi nimicească observaţiile şi raţionamentele mai curînd decît să acuze boala mea“ [1].

Se scurseseră aproximativ doisprezece ani, şi poetul avea dreptate să se refere la această veche compoziţie, chiar şi pentru a demonstra că în conştiinţa lui se dezvoltaseră de atunci încoace o serie de fermenţi ai gîndirii care vor creşte şi se vor amplifica odată cu trecerea timpului şi mai ales graţie unei meditaţii mai dîrze şi mai nemiloase asupra destinului uman şi a valorilor iluzorii şi regresive ale vremii sale, ale veacului şi ale însăşi civilizaţiei în care trăia. *Brutus cel tînăr* a fost compus la Recanati în decembrie 1821, în doar douăzeci de zile, şi a apărut în volumul de *Cîntece* (tipărit la Bologna în 1824) împreună cu *Comparaţie între sentinţele lui Brutus cel tînăr şi cele ale lui Teofrast în preajma morţii* (care a fost scrisă în martie 1822). Deja în *Zibaldone*, Leopardi se referise la un fragment din textul antic al lui Florus : „Dar cît este mai efectivă soarta decît vitutea ! Şi cît de adevărate sînt cuvintele pe care le-a spus Brutus murind : că virtutea nu *există în realitate ci numai ca o vorbă*“. Iar la 25 aprilie, Leopardi îi scria lui Pietro Giordani :

„Nu găsesc nimic de dorit în această viaţă în afară de plăcerile inimii şi contemplarea frumuseţii, care mi-e refuzată cu totul în nefericita condiţie în care mă aflu. Din păcate, cărţile, şi îndeosebi cărţile dumitale, mă descurajează profund, făcîndu-mă să înţeleg că frumuseţea

[1] De Sinner a continuat să nutrească o caldă afecţiune faţă de Leopardi, căruia îi scria la 24 noiembrie 1834 : „Amintirea convorbirilor noastre de la Florenţa, a acelor ore fermecătoare, îmi pare ca un vis, pentru că în existenţa mea de acum nu găsesc nimic asemănător“. Şi, apoi, la 8 martie 1836 : „Cît de fericit sînt de prietenia noastră. E cea mai frumoasă, cea mai profundă amintire a vieţii mele intelectuale“. De Sinner era un tînăr filolog din Aarlberg (Berna) care se dusese la Florenţa în 1830 pentru studii şi care în aprilie 1856, adică la aproape douăzeci de ani după moartea lui Leopardi, scria lui Vieusseux, care îi făcuse cunoştinţă cu autorul *Cînturilor* : „Amintirea zilei de 23 octombrie 1830 o păstrez şi azi în memorie, şi sufletul meu nu va uita niciodată că la orele 2 în după-amiaza acelei zile m-ai dus la Giacomo Leopardi, care din acea clipă a devenit cel mai bun prieten al meu“.

abia există, ea nemergînd niciodată mînă în mînă cu virtutea, în ciuda faptului că par tovarăşe şi surori. Acest fapt mă face să sufăr şi să disper. Dar însăşi această virtute, de cîte ori n-am fost obligat împotriva voinţei mele s-o blestem împreună cu Brutus în clipa morţii? Nefericitul, care prin acea imprecaţie îşi exprimă îndoiala în virtutea sa, cînd eu văd din experienţă şi mă conving că e vorba de dovada cea mai puternică pe care el ne-o putea da, şi pe care noi o putem aduce în favoarea sa."

Să amintim mai întîi *Comparaţie între sentinţele lui Brutus cel tînăr şi cele ale lui Teofrast în preajma morţii*, chiar dacă e posterioară cu cîteva luni lui *Brutus cel tînăr* (a fost compusă în opt zile ale lunii martie 1822), ţinînd seama că poetul a făcut ca ea să preceadă pe *Brutus* în ediţia *Cîntecelor*, Bologna, 1824), deşi ulterior a eliminat-o din ediţia *Cîmpurilor* din 1835. Prima pagină a acestui discurs e un adevărat prolog la poezie :

„Nu cred că există în întreaga istorie a Antichităţii un cuvînt mai emoţionant şi mai îngrozitor şi cu toate acestea, omeneşte vorbind, mai adevărat decît acela despre care se spune că l-a proferat Marcus Brutus, puţin înainte de a muri, împotriva virtuţii : cuvîntul acela, după cum povesteşte Dio Cassius, e următorul : *O, mizerabilă virtute, erai o vorbă goală şi eu te urmam ca şi cum ai fi fost un lucru : dar tu eşti supusă capriciilor sorţii.*"

Şi scriitorul citează o altă mărturie probantă, aceea citată deja în *Zibaldone* şi transmisă de Florus (care compensează tăcerea lui Plutarh din *Viaţa lui Brutus*) : „care afirmă că Brutus, în clipa morţii, a izbucnit exclamînd *că virtutea nu e un lucru ci o vorbă*". Faţă de aceste ultime cuvinte ale lui Brutus, Leopardi citează ultimele cuvinte ale lui Teofrast, care se exprimă aproape în acelaşi fel, numai că în locul virtuţii pune gloria, ceea ce, observă pe bună dreptate scriitorul, echivala pentru antici cu virtutea. Şi deci :

„Asemenea renegări, sau, dacă vrem să spunem, apostasii ale acelor generoase erori care înfrumuseţează sau mai bine zis alcătuiesc viaţa noastră, adică tot ceea ce omul are de pe urma vieţii mai curînd decît

de pe urma morții, apar extrem de comune și de banale atunci cînd mintea omenească a descoperit cu trecerea veacurilor, nu zic goliciunea, dar scheletele lucrurilor, și după ce înțelepciunea, considerată de antici o consolare și un remediu principal, al nefericirii noastre, s-a restrîns la a o denunța și aproape la a o face garant al acelora care, necunoscînd-o, fie că nu ar fi simțit-o, fie că, mai sigur, s-ar fi gîndit la ea cu nădejde."

Leopardi știe că la antici se întîlnesc arareori manifestări sistematice și nu strict personale de pesimism și de sensibilitate a suferinței (care vor apare odată cu conștiința creștină). De aici importanța pe care o atribuie expresiei lui Brutus și a lui Teofrast :

„În aproape toate cărțile Antichității (indiferent că sînt scrise de filozofi, de poeți sau de istorici) se întîlnesc multe sentințe foarte dureroase, care, deși astăzi circulă peste tot, nu se poate spune că nu aveau curs și printre oamenii din acele vremuri. Dar, *în general, ele provin din nefericirea personală și accidentală* a celui care le scria, sau a acelui despre care se povestește sau se crede că le-ar fi debitat. Și acele concepte sau, vorbind mai în general, *acea tristețe și acea plictiseală, care merg împreună atît cu aparența fericirii* cît și cu nefericirile însele și care respectă natura și ordinea imuabilă și universală a lucrurilor omenești, se întîmplă foarte rar să le găsim atestate în monumentele anticilor."

În conformitate cu ideea pe care Leopardi o expune ades și după care istoria civilizației trece de la o vîrstă ingenuă și dominată de imaginație la alta dominată de rațională și de adevărul pur și lipsit de iluzii [1], și cu privire la Brutus și la condiția contemporană el formulează următoarea judecată :

[1] Cu privire la aceste noțiuni, a se vedea eseul meu *La dottrina linguistica del Leopardi*, în „Atti del I convegno internazionale di studi leopardiani" *Leopardi e il Settecento* (Recanati, 13—16 sept. 1962), Florența, Olschki, 1964, pp. 11—45.

„Putem afirma că vremea lui Brutus a fost ultima epocă a imaginației, în cele din urmă ajungînd să prevaleze știința și experiența adevărului, acestea răspîndindu-se chiar și în popor atît cît să producă îmbătrînirea lumii... Întreaga Antichitate, vreau să spun firea și obiceiurile oamenilor din Antichitate, aparținînd tuturor națiunilor civilizate, erau gata să moară împreună cu părerile care le dăduseră naștere și le nutriseră. Și nemaiacordînd acestei vieți nici un preț, înțelepții căutau ceva care să le aducă consolare, nu atît de la soartă cît de la viața însăși, socotind ei că omul nu e născut pur și simplu pentru a fi nefericit. Astfel, recurgeau la credința și la așteptarea unei alte vieți, în care să existe acel temei al virtuții și al faptelor generoase, care deși nu existase pînă atunci nu mai era de găsit și nu mai avea să fie nicicînd în lucrurile de pe astă lume."

Cu această introducere, lectura lui *Brutus cel tînăr* căpăta o motivare bine determinată. Poezia are 120 de versuri (endecasilabi și versuri de șapte silabe), în opt strofe de cincisprezece versuri fiecare : cu o schemă identică de la o strofă la alta. Prima strofă evocă momentul în care Brutus și Cassius, reprezentanții libertății republicane, sînt înfrînți la Philippi în anul 42 î.e.n. de Octavian și Marc Antoniu. Poetul îl imaginează pe Brutus singur în noaptea de după înfrîngere, conștient de moartea hotărîtă :

sudato e molle di fraterno sangue,
Bruto per l'atra notte in erma sede,
fermo già di morir, gl'inesorandi
numi e l'averno accusa,
e di feroci note
invan la sonnolenta aura percote. [1]

Poetul a căutat să redea dezolarea acelui moment (*noapte îngrozitoare, loc singuratic, văzduhul adormit*) și caracterul inexorabil al destinului (*hotărît să moară, neînduplecații zei*)

[1] „scăldat de sudoare și de sîngele de frate, / în noaptea-ngrozitoare Brutus stă într-un loc singuratic, / hotărît să moară, pe neînduplecații zei / și infernul acuzîndu-i, / și zadarnic biciuie el văzduhul adormit / cu sălbaticile lui cuvinte." (N. trad.)

și revolta morală (împotriva zeilor neînduplecați și a infernului). E o poziție eroică în fața morții și sub povara celei mai mari catastrofe, aceea a omului care-și pierde pentru totdeauna libertatea împreună cu viața și speranța. A se vedea cum în același timp Leopardi exprimase o idee analoagă în *Zibaldone* (într-o pagină datată 15 ianuarie 1821):

„Numai omul josnic sau slab sau lipsit de constanță ori fără vigoarea sentimentelor, atît datorită firii cît și a deprinderii, precum și datorită unui lung șir de nefericiri, suferințe și experiențe ale lucrurilor și naturii acestei lumi, care l-au domolit și l-au supus; numai acela cedează în fața nevoii, ba chiar se acomodează cu nefericirile, zicînd că ar fi nebunesc să li se opună și să lupte împotriva lor etc."

Dimpotrivă, Leopardi crede că oamenii din Antichitate s-ar fi comportat altfel, deoarece ei, fiind:

„mai mari, mai generoși și mai puternici decît noi, în culmea nefericirii și în felul de a aprecia necesitatea lor, și a forței de neînvins care-i făcea nefericiți și-i copleșea și-i lega de nefericirea lor, fără ca s-o poată remedia sau să scape de ea, în sufletul lor se năștea ura și revolta împotriva destinului."

Cu strofa a doua din *Brutus cel tînăr*, Leopardi începe monologul eroului. Virtutea — afirmă poetul prin gura lui Brutus — are o existență fictivă: simplă ceață, fantasme și vise, și, deodată imboldul căinței. Chiar și zeii sînt indiferenți și implacabili („marmoreeni"): „vouă ocara și batjocura — descendenții nefericiți", cărora ei le cer și le pretind temple și ceremonii religioase și în schimb le impun o „lege necinstită", pentru că zeii răsplătesc pe cei răi și asupresc pe cei drepți, împotriva cărora dezlănțuie fulgere. A treia strofă se deschide cu accentul grav al unui avertisment sumbru: „Destinul implacabil și ineluctabila — necesitate îi apasă — pe nefericiții sclavi ai morții". Această lege fatală, inexorabilă, tocmai pentru că e astfel, sfîrșește prin a aduce consolare omului cu sufletul josnic și vulgar: „Plebeul se

consolează — de necesarele pagube". Dar poate „mai puțin grav e răul — care nu are nici un remediu ? durerea nu o simte — acela care nu are nici o speranță ?" Dimpotrivă, omul tare, omul brav declară război sorții, și nu se resemnează să fie ținta nenorocirilor fără sfîrșit : preferă să se omoare cu propria sa mînă.

Și în *Zibaldone*, Leopardi a scris despre sinucidere, considerată ultimul act disperat de revoltă împotriva destinului, o reflecție analoagă celei formulate în strofa a treia din *Brutus cel tînăr* :

„Cînd nenorocirea ajunge la culme, indiferența nu mai e suficientă, el (omul nefericit) pierde aproape în întregime iubirea de sine (care fusese violată de însăși această indiferență) sau mai curînd o folosește într-un fel cu totul contrariu oamenilor obișnuiți ; el începe să urască viața, existența și pe sine însuși, se urăște ca un dușman, și atunci perspectiva altor nenorociți sau ideea și actul sinuciderii îi provoacă o bucurie teribilă și aproape sălbatică..., atunci vine clipa acelui *amar și ironic surîs malign*, asemănător cu cel al răzbunării... un surîs care e expresia extremă a celei mai profunde disperări și a celei mai mari nefericiri."

În fond, ultimul vers al celei de a treia strofe cuprinde acest „surîs disperat" al sinucigașului : „și surîde ironic negrelor umbre". [1]

În strofa a patra e reluat conceptul sinuciderii. Se știe că zeii nu iubesc pe cei care se sinucid (chiar Vergiliu o spune în cartea a șasea a *Eneidei*) : „Zeilor nu le plac acei care prin violență — pătrund în Tartar". Zeii înșiși, spune Leopardi, pierzîndu-și orice virtute datorită fericirii eterne de care se bucură, nu au acest curaj. Poate că lunga noastră suferință e pentru ei un spectacol distractiv. Natura nu ne-a creat pentru acest gen de civilizație. Nemaifiind în armonie cu

[1] A se vedea în legătură cu aceasta Umberto Bosco, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi*, Florența, Le Monnier, 1957 (îndeosebi pp. 12—19).

natura, renunţarea la viaţă nu e decît o reîntoarcere la natură :

Non fra sciagure e colpe,
ma libera ne'boschi e pura etade
natura a noi prescrisse,
reina un tempo e Diva. [1]

Şi în *Zibaldone*, Leopardi discutase acest curios silogism :

„Sinuciderea e ceva împotriva naturii. Dar oare trăim noi oamenii în conformitate cu natura ? Nu cumva am abandonat-o în întregime pentru a urma raţiunea ? Nu sîntem cumva raţionali, adică foarte puţin naturali ? Raţiunea nu ne arată oare limpede utilitatea sinuciderii ?" Şi, în continuare : „Natura interzice sinuciderea. Care natură ? Natura noastră actuală ? Dar noi aparţinem altei naturi decît celei căreia i-am aparţinut cîndva".

Poetul pleca de la axioma (în bună măsură de sorginte rousseauistă) că graţie civilizaţiei şi religiei noi am trădat şi nesocotit adevărata natură, adoptînd în locul ei o a doua natură. Şi Leopardi susţine că tocmai această „a doua natură" ne recomandă sinuciderea, „pentru că şi ea urăşte mai ales nefericirea şi-şi dă seama că nu poate scăpa de ea decît prin moarte şi nu tolerează ca zăbava ei să-i prelungească chinurile". După părerea lui Leopardi, noi am încetat de a mai fi oamenii naturii, asemeni lui Adam ; căci dacă am fi aşa, am fi mereu fericiţi şi prin urmare am urî moartea. E un adevărat paralogism, născut nu dintr-o autentică reflecţie filozofică, ci dintr-o stare sufletească care năzuieşte să se traducă în termeni de dialectică.

Cea de a cincea strofă are un accent poate mai omogen, adică mai puţin rupt de desfăşurarea explicativă. Numai animalele vieţuiesc împăcate cu natura. Dar dacă ele ar simţi durerea, nici o lege nu le-ar împiedica să se sinucidă. Şi,

[1] Natura, regină cîndva şi zeiţă, / ne-a dat nouă o existenţă / liberă şi pură în păduri, / nu printre calamităţi şi păcate. (*N. trad.*)

dimpotrivă, numai oamenii regretă că trăiesc, şi numai pe ei zeul suprem îi împiedică să moară atunci cînd moartea întîrzie să vină. Şi, în sfîrşit, cu strofa următoare, cea de a şasea, poetul restaurează cadenţa lirică ce păruse anulată de raţionamentul mai degrabă insidios :

E tu dal mar cui nostro sangue irriga,
candida luna, sorgi,
e l'inquieta notte e la funesta
all'ausonio valor campagna esplori.
Cognati petti il vincitor calpesta,
fremono i poggi, dalle somme vette
Roma antica ruina ;
tu sì placida sei ? Tu la nascente
lavinia prole, e gli anni
lieti vedesti, e i memorandi allori ;
e tu su l'alpe l'immutato raggio
tacita verserai quando ne'danni
del servo italo nome,
sotto barbaro piede
rintronerà quella solinga sede. [1]

Versurile acestea, 76—90, pregătesc „cîntul" final. Luna e unul din motive, s-ar putea mai bine spune, un personaj al solitudinilor lirice ale poeziei lui Leopardi. Nu e o simplă întîmplare că ultima lui compoziţie, înainte de a muri, e *Apusul lunii* (primăvara anului 1836) : ultimele versuri ale textului autograf sînt de mîna prietenului său Ranieri care-l asista şi care le-a scris la dictarea poetului. Peisajul pe care-l

[1] Şi, tu, lună prea curată, apari / din marea în care se varsă sîngele nostru / şi contempli şi noaptea agitată şi cîmpia / funestă pentru vitejia romană. / Biruitorul calcă în picioare pieptul fraţilor săi, / dealurile strigă de durere ; din culmea măreţiei sale, / Roma antică se prăbuşeşte ; / cum poţi fi atît de nepăsătoare ? Tu care ai văzut / pe descendenţii Laviniei şi / vremuri prospere şi lauri memorabili ; / şi tu asupra crestelor îţi vei revărsa în tăcere / razele neschimbate, chiar şi atunci cînd / sub călcîiul barbar / se vor cutremura Alpii / spre nenorocirea subjugatului popor italian. (N. trad.)

contempla luna, mereu „nepăsătoare", mereu impasibilă, constituie un episod extrem al prăbuşirii : marea e pătată de sînge, cîmpia e funestă pentru bravura italienilor, învingătorul calcă în picioare piepturile fraţilor („cognati"). Roma antică se prăbuşeşte. E aceeaşi lună care a asistat la naşterea poporului roman (neamul romanilor descinzînd din Lavinia şi Enea) şi a cunoscut vremurile de belşug şi gloria sa istorică. Şi tot luna îşi va revărsa lumina neschimbată şi atunci cînd Alpii vor răsuna de paşii barbarilor care vor aduce italienilor sclavia.

Strofa a şaptea (versurile 91—105) reprezintă apogeul acestei lungi plîngeri a lui Brutus ; dar aici accentul e mai pur şi se face auzit mai clar ; chiar şi durerea îşi regăseşte simpla şi uluitoarea contemplare, caracteristică lui Leopardi :

Ecco tra nudi sassi o in verde ramo
e la fera e l'augello,
del consueto obblio gravido il petto,
l'alta ruina ignora e le mutate
sorti del mondo ; e come prima il tetto
rosseggerà del villanello industre,
al mattutino canto
quel desterà le valli, e per balze
quella l'inferma plebe
agiterà delle minori belve.
Oh casi ! oh gener vano ! abbietta parte
siam delle cose ; e non le tinte glebe,
non gli ululati spechi
turbò nostra sciagura,
né scoloró le stelle umana cura. [1]

[1] Iată, pe povîrnişurile goale sau pe ramurile verzi / fiarele şi păsările, / cu pieptul plin de obişnuita uitare, / ignorînd ruinele măreţe şi soarta / schimbătoare a lumii : şi, ca şi 'nainte, / acoperişurile ţăranilor harnici / se vor înroşi la cîntecul dimineţii, / păsările vor deştepta văile, iar printre stîncile abrupte / fiarele vor urmări micile turme de sălbăticiuni mai mici. / O, soartă ! o, neam pierdut ! / sîntem partea abjectă a lucrurilor ; / şi nici glia pătată de sînge / şi nici cavernele pline de urlete / nu ne-au tulburat nenorocirea / şi nici stelele nu au pălit în faţa ei. (N. trad.)

Încă o dată apare sensul idilic al creației, simpla poveste a naturii rostită de animale și de păsări, de „cîntecul dimineții", de „roșul" aurorei, de munca și hărnicia „bietului țăran", precum și lupta sălbăticiunilor și a vînatului : în văi și în codru, și prin rîpe. Dar noi „sîntem partea abjectă a lucrurilor" create, a naturii. Și nici „glia" pătată de sînge, nici „cavernele" în care zac răniții și muribunzii de pe urma bătăliei, nimic nu poate tulbura sentimentul nenorocirii „noastre". Aceasta aparține numai omului : iar stelele continuă să privească, neatinse și neclintite.

Strofa a opta și ultima exprimă acea mîndrie pe care poetul ne făcea s-o presimțim încă din prima strofă și din situația fundamentală a lui Brutus. Ea își găsește un ecou în paginile din *Comparație*, pe care le-am citat în parte. Acum se înalță fantoma lui Brutus, spiritul poetului : disprețuind viața și gloria precum și amintirea urmașilor (unicul fel de a rămîne cunoscut și după moarte). Închis și exaltat în totala și absoluta lui singurătate. E o detașare completă, hotărîtă, iremediabilă, de viață, de scurgerea vremii și de toate generațiile viitoare. Urmașii sînt putrezi și corupți („nepoți putrezi"), civilizația se îndreaptă spre ruină („timpurile merg spre rău"), nimeni nu va fi în măsură sau nu va fi demn de a se îngriji de numele celui care moare ca un om cinstit, nici nu va putea răzbuna pe cel care a suferit o nenorocire fără să o merite. Brutus, și cu el poetul, așteaptă o infinită, o universală nimicire :

A me dintorno
le penne il bruno augello avido roti ;
prema la fera, e il nembo
tratti l'ignota spoglia ;
e l'aura il nome e la memoria accoglia. [1]

---

[1] În jurul meu, / pasărea să-și filfîie nesățioasă aripile ; / fiara să mă sfîșie, / ploaia să-mi ude leșul neștiut de nimeni ; / iar zefiru-mi ia cu sine numele și amintirea." (N. trad.)

Pentru a ne face o idee despre dificultățile stilistice pe care a trebuit să le înfrunte poetul, să ne gîndim la dificultățile variantelor, așa cum apar ele în manuscris. În locul lui *prema* (ne oprimă) el încercase

Risipit ca cenușa în vînt. Se știe că epoca căreia îi aparține *Brutus cel tînăr* reprezintă în viața lui Leopardi o criză violentă. Îl cunoscuse atunci pe Pietro Giordani, pe care contele Monaldo Leopardi îl bănuia că i-ar fi corupt fiul, insuflîndu-i setea de noutate, dorul de libertate, aspirația spre onoruri și glorie literară, împreună cu primele imbolduri de ordin politic și anarhic.

---

variantele *strazi, sbrani, sparga;* dar termenul asupra căruia a ezitat mai mult a fost *ignota spoglia* (leșul meu neștiut de nimeni) vrînd să-l caracterizeze cu un adjectiv violent și emoționant *(inconosciuta, insalutata, inonorata, illacrimata, destituita, abbandonata, derelitta):* cf. ediția critică îngrijită de Francesco Moroncini, Bologna, Cappelli, 1927, vol. I, p. 226.

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ACTORUL HAMLETIC

1. Întemeietorul esteticii neoclasice, Winckelmann, oferise romanticilor un model de erou care, după părerea lui, era dominant în arta clasică. Pentru Winckelmann, personajul realizat de artistul grec constituia suprema idealizare a condiției umane care în înfățișările sale fusese supusă unui proces de sublimare, grație căruia ea transforma pasiunea, durerea, senzualitatea într-o contemplare a frumuseții, într-o armonie de trăsături și de gesturi, într-o deplină coerență a sentimentelor[1]. După Winckelmann, arta antică urmărea expresia perfectă, finită, desăvîrșită. Acum însă romanticii introduceau conceptul de imperfect și de neîmplinit, cu o tensiune spre infinit. Situația artei clasice apărea răsturnată în sensibilitatea oamenilor moderni.

[1] Acest control de ordin raționalist a fost codificat încă de pe vremea lui Aristotel, a cărui *Poetică* se dezvoltă sub semnul verosimilului, acesta constituind ipoteza dialectică a realului. Conceptele aristotelice de „verosimil" și „credibil" se bazează pe valori logice: „În legătură cu cerințele poeziei, nu trebuie uitat că o imposibilitate lesne de crezut e preferabilă unui fapt anevoie de crezut, chiar posibil", în care caz „credibilitatea", care e o interpretare a intelectului, prevalează asupra însăși „posibilității". Dar e de asemenea evident că definiția lui Aristotel amenință să apară nu atît de logică, întrucît „credibilitatea" nu e decît dovada „posibilității". Dar mai interesant e ceea ce urmează: „Iraționalul, la rîndul lui, se poate explica prin conformitatea cu ceea ce se spune îndeobște; așijderi, prin arătarea că în anumite împrejurări nici nu mai poate fi vorba de irațional; și cum? „întrucît e verosimil să se întîmple uneori și lucruri neverosimile". Oricum, criteriul e mereu acela al logicii formale: „Cînd e vorba de spuse ce par contradictorii, trebuie examinate la fel ca în discuțiile dialectice, — dacă e vorba de același lucru, în aceeași legătură de idei și cu același înțeles, — pentru a vedea dacă și poetul se găsește cumva în contrazicere fie cu propriile lui afirmații, fie cu judecata oricărui om inteligent". Justificările și implicațiile constituie așadar singurul ghid, și cel mai important, pentru a înțelege coerența artistică: „Învinuirea de iraționalitate sau de răutate e îndreptățită ori de cîte ori poetul se slujește fără nevoie fie de irațional (...) fie de răutate". (Trad. italiană de Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1934, pp. 200—201). [Trad. rom. D. M. Pippidi, ed. cit., p. 94 N. trad.]

Pentru a ne menține în cadrul literaturii italiene și pentru a putea sesiza reflexele gîndirii europene, mai ales germanice, asupra ei, să vedem cum se prezenta acest dualism în mintea lui Giuseppe Mazzini, încă foarte tînăr în 1830. Pentru spiritele clasiciste, scria Mazzini, ceea ce conta era imitarea „tipului ideal", în conformitate cu metoda transmisă de scriitorii antici: „mare, uniform, imuabil și plasat în afara sferei omenirii". Căci „viața — după părerea clasicilor (continuă Mazzini) — așa cum e realmente, nu merită să fie imitată; și natura a fost dată poetului ca el s-o corecteze, s-o modifice, s-o sporească prin propriul său geniu". Dimpotrivă, modernii, așa-zișii inovatori, tot după părerea lui Mazzini, susțin că viața artei „stă ascunsă în adevăr" și deci în aspectele reale ale naturii și omenirii: „adevărul e în fapte: ceea ce e, ceea ce a fost", și acesta e adevăratul domeniu al poeziei.

Mazzini știe că noul personaj pe care romanticii îl opun eroului clasic e Hamlet al lui Shakespeare. Hamlet constituie anume modelul artei moderne, al adevărului dramatic, al naturii și umanității. Conceput ca o convergență și ca un punct de ciocnire a mii de sentimente diverse și aflate în conflict unul cu altul — așa îl definea Mazzini pe urmele lui Schiller și ale fraților Schlegel — personajul shakespearian se revela „incongruent și bizar în actele sale, ezitînd între o idee mare și una meschină". Și totuși, continuă Mazzini, „caracterul acesta de care nici unul dintre clasicii noștri n-ar fi îndrăznit să se apropie, cît de realizat și de real iese el" din fantezia viguroasă a autorului său! Originalitatea artei lui Shakespeare constă în a realiza o unitate superioară a acestei varietăți discordante: „această unitate — continuă criticul pe atunci tînăr — prin care viața unui individ e revelarea unui gînd ascuns și puternic, pentru care orice semn, orice afirmație, orice fapt trădează o parte din ființa sa".

Lăsînd deoparte motivele estetice ce stau la temelia unei creații ca Hamlet, pentru „portretul" nostru de personaj interesează fizionomia morală a eroului shakespearian, care apare nedefinită, contradictorie, de-a dreptul ambiguă. Dacă ne gîndim la evidența cu care literatura antică și chiar cultura creștină au dotat personajele lor, rămînem surprinși în

fața incertitudinii și promiscuității unei figuri ca Hamlet[1]. Schimbarea e cu adevărat radicală. Putem să schițăm mai multe portrete ale lui Hamlet, foarte diverse și opuse între ele. Dimpotrivă, e imposibil să facem aceasta cu figurații literaturii clasice, care arată un chip hotărît și expus la vedere. Conflictul dintre realitate și imaginație, dintre adevăr și sentiment, e ceea ce criticii din cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea au atribuit figurii lui Hamlet. Să vedem discursul critic al lui S. T. Coleridge asupra lui Shakespeare, unul între mai multe :

„Care a fost intenția lui Shakespeare cînd a zugrăvit caracterul lui Hamlet? El urmărea să zugrăvească o persoană pentru care lumea exterioară și toate incidentele și obiectele ei să fie oarecum indistincte și lipsite de interes prin ele însele, începînd să-l intereseze însă doar atunci cînd se reflectau în oglinda minții sale." Și cum se comportă Hamlet? În continuare, Coleridge afirmă : „O continuă reflecție și o continuă evitare, un permanent impuls și o solicitare a minții spre acțiune, și o tot atît de constantă evitare a acțiunii ; și reproșuri pe care și le adresează neîncetat sieși pentru indolență și neglijență, în

[1] Chiar și Benedetto Croce, care potrivit esteticii sale nu era dispus să situeze judecata critică pe planul evoluției istorice și a dezvoltării conținutului, pare a face o excepție în cazul lui Hamlet, admițînd că „boala" lui (deși precizează imediat — pentru a evita orice echivoc sau orice raționament nepotrivit — că acest „cuvînt aparține medicilor sau moraliștilor, în timp ce tragedia e o operă de poet, care nu descrie o boală, ci intonează un cîntec de spaimă disperată și dezolată, și atît de înaltă, deoarece izvorăște pe o culme, încît pare că din el se va naște un nou și superior concept al realității și acțiunii omenești") anticipă constituința unei relații mai noi și mai moderne a omului cu existența, pe care poeții din viitor o vor trăi în experiența lor umană și lirică : „Ceea ce pentru Hamlet a fost perdiție, pentru sufletul omenesc e o criză care mai tîrziu, cam două secole după tragedia shakespeariană, a luat o formă atît de amplă și de complexă încît a ajuns să desemneze o întreagă epocă istorică". E o concesie neobișnuită pe care Croce o face în cazul unei interpretări estetice, și pe care o limitează numaidecît : „și totuși are o valoare mai mult decît istorică, pentru că ea revine și retrăiește veșnic, fie într-o formă individuală sau generală, fie într-o formă mai mult sau mai puțin acută" (în volumul *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1920, pp. 163—164).

timp ce întreaga energie a voinței sale se volatilizează în aceste reproșuri. Și toate acestea nu provin din lașitate, deoarece Hamlet e înfățișat ca unul dintre cei mai curajoși oameni ai veacului său, nu din lipsă de precauție sau din greutatea de a înțelege, căci el pătrunde în sufletul tuturor celor care-l înconjură, ci pur și simplu din cauza acelei aversiuni de a acționa care predomină în acei oameni care au o lume în ei înșiși".[1]

În admirația la adresa unui erou de structură hamletică se declară opțiunile sensibilității romantice, care încetează de a mai recunoaște vieții și experienței o unicitate de impulsuri și de rezultate, ba chiar așază raporturile dintre om și realitate pe un plan înclinat, pe care e posibilă orice soluție, poate cu excepția celei a clarității și a coerenței.[2] În comparație, eroii antici apar puternic raționalizați, într-un climat de absolută transparență intelectualistă, aproape prefabricați, ca să spunem astfel, în timp ce actori mai recenți nu izbutesc niciodată să se distingă clar într-o atmosferă de umbre și de neguri, contururile lor devenind estompate și indecise, și mai ales înclinate să-și schimbe expresia de la o clipă la alta.

2. Problematica hamletică, care a influențat atît de puternic pe romantici (permițînd doctrinei lor să aibă, grație numelui lui Shakespeare, un exemplu de prestigiu și de înaltă calitate în formularea unei psihologii a adîncului) a continuat să provoace perplexitatea critică a cititorilor moderni. Pe bună dreptate T. S. Eliot semnala extrema disponibilitate a lui Hamlet de a se lăsa interpretat de atîția scriitori, care au sfîrșit prin a da o imagine a acestuia după chipul lor, alterînd de fiecare dată originalul shakespearian :

---

[1] În antologia *La Fortuna di Shakespeare*, I, sub îngrijirea lui Gabriele Baldini, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 210.

[2] Și Doamna de Staël în 1800 *(De la littérature...)* recunoștea valoarea de precursor a lui Shakespeare, care, după părerea ei, reînnoise sensul tragediei și fusese „primul scriitor care reprezentase suferința morală la nivelul cel mai înalt", și interpretase limbajul nebuniei, atunci cînd „furtuna vieții duce la exasperare forțele omului".

„Hamlet ca personaj a constituit o ispită extraordinară pentru un anumit tip de critic din cale afară de periculos: criticul dotat cu o inteligență prin firea ei de tip creator, care, totuși, din cauza unei slăbiciuni a facultății creatoare, se exercită, în lipsă de ceva mai bun, în domeniul criticii. Acest gen de inteligență găsește adesea în Hamlet o a doua existență pentru propria sa realizare artistică. O astfel de inteligență o avea Goethe care a făcut din Hamlet un Werther; și tot astfel Coleridge care a făcut din Hamlet un Coleridge; și probabil că nici unul, nici celălalt, scriind despre Hamlet, nu au ținut seama de faptul că sarcina lor principală era studierea unei opere de artă. Critica pe care Goethe și Coleridge au oferit-o scriind despre Hamlet e de specia cea mai amăgitoare. Cauza e că amîndoi erau înzestrați cu o neîndoielnică acuitate critică și că amîndoi izbutesc să facă cu atît mai plauzibile aberațiile lor critice, grație substituirii pe care o operează geniul lor creator: în locul unui Hamlet al lui Shakespeare, unul al lor." [1]

Lăsînd deoparte caracterul mai curînd evident al considerațiilor lui T. S. Eliot (și care s-ar putea extinde la toată activitatea critico-exegetică, fie ca o manifestare de gust, fie ca o formă de istoriografie), în cazul acesta special trebuie totuși să admitem că structura morală a lui Hamlet e cea care generează o astfel de ambiguitate și autorizează astfel de alterări explicative. Inclusiv aceea a lui Eliot însuși, care atribuie incertitudinea personajului shakespearian insuficienței autorului. Greșita înțelegere din partea criticii ar fi aceea de a voi să interpreteze drama lui Hamlet doar prin intermediul personajului, cînd de fapt opera în întregime contează și poate reda eroului adevărata dimensiune. După scriitorul modern, comportamentul moral al lui Hamlet ar fi fost făcut confuz din însăși voința marelui dramaturg. Mai ales nu ar exista o corespondență între sentimentele eroului și așa-zisele lor „echivalente obiective". Aceasta înseamnă că există o disproporție excesivă înăuntrul lui Hamlet. Pentru recentul său critic, ar fi vorba de o insuficiență a autorului,

[1] Eseul lui T. S. Eliot datează din 1919 și a fost publicat în volumul *Selected Essays* (Londra, 1932), fiind cuprins acum în antologia lui Gabriele Baldini: *La Fortuna di Shakespeare*, citată mai sus, pp. 542—543.

căruia i se refuzase măsura exactă : „Frustrarea lui Hamlet prin absența echivalentului obiectiv al sentimentelor sale e o consecință a frustrării creatorului său în raport cu problema sa artistică". [1] Și adaugă : „În personajul lui Hamlet există acel exhibiționism derizoriu și amar al unei emoții care nu-și poate găsi soluția într-o acțiune ; în dramaturg există același exhibiționism al unei emoții pe care nu reușește s-o transforme în artă". Așa încît Eliot formulează concluzia asemeni corolarului unui silogism :

„Trebuie pur și simplu să admitem că în *Hamlet,* Shakespeare a atacat o problemă ce s-a dovedit mai mare decît el. De ce l-a ispitit această temă, rămîne o enigmă insolubilă ; nu vom ști niciodată sub îndemnul cărei experiențe a încercat el să exprime îngrozitorul inexprimabil."

E interesant de constatat că toate criteriile cu care T. S. Eliot încearcă să aprecieze pe *Hamlet* de Shakespeare sînt de sorginte clasicistă, cel puțin în acest caz specific. El neagă faptul că dramaturgul ar fi vrut să reprezinte o experiență patologică. Dacă rezultatele psihologiei lui Hamlet pot apare totuși astfel, trebuie să le punem pe seama unui defect al structurii dramatice. Eliot e convins că inteligența ordonatoare a lui Shakespeare a eșuat în acest caz. El refuză adică să admită ceea ce întrezăriseră mai înainte romanticii. Dar soluționînd (și numai intenționat) la nivelul judecății estetice antinomia dintre erou și experiența sa însăși, criticul nu-și dă seama că a sfîrșit prin a da o formă extremă interpretării secolului al XIX-lea. De fapt, în conformitate tot cu disparitatea denunțată de T. S. Eliot, Hamlet ar putea fi socotit primul personaj modern care experimentează pierderea propriei identități. Ceea ce constituie sensul cel mai tragic al destinului actual.

Și pentru critica mai recentă, arta lui Shakespeare și a lui Cervantes se caracterizează printr-o duplicitate pe plan moral. Iată constatarea pe care o face în legătură cu aceasta Arnold Hauser :

[1] Op. cit., p. 546.

„Shakespeare şi Cervantes devin creatorii noii psihologii nu pentru că ar cunoaşte mai intim sufletul omenesc, ci pentru că posedă o nouă cheie pentru a-i descifra mecanismul şi pentru că au descoperit ambivalenţa atitudinilor psihice." Printre personajele lui Shakespeare există o serie întreagă de figuri — continuă acelaşi critic — care-şi „păstrează un soi de incognito, ba încă, de multe ori, revelează o fire dizarmonică, ambiguă, sfîşiată de impulsuri contradictorii. Don Quijote şi Hamlet, Don Juan şi Faust, încarnările cele mai semnificative ale problematicii sufleteşti ale vremii reprezintă variante ale aceluiaşi caracter complex, contradictoriu în ceea ce are mai intim, dominat de acelaşi conflict şi de aceeaşi ambivalenţă a sentimentelor." [1]

Pe planul cercetării noastre, e de un mare interes problema formaţiei lui Shakespeare. Dacă pentru noi e preţioasă mărturia urmaşilor săi, şi anume că în teatrul lui Shakespeare şi îndeosebi în figura lui Hamlet se verifică rădăcinile sensibilităţii lor foarte moderne, e tot atît de vitală analiza componentelor spirituale şi culturale ale universului shakespearian. Lăsînd deoparte oportunitatea şi măsura cu care critica a apreciat aceste elemente înăuntrul poeziei, rămîne convingerea cea mai generală că în sensibilitatea marelui dramaturg au pătruns o serie de experienţe morale dintre cele mai active din atmosfera culturală din timpul vieţii sale. Chiar şi pe căi ocolite, au apărut destul de limpede unele concomitenţe psihologice şi de idei pe care le produsese Renaşterea : de la reînvierea stoicismului tragic transmis prin intermediul lui Seneca la realismul tenace al lui Machiavelli şi Guicciardini şi la scepticismul lui Montaigne. Constatarea acestor convergenţe e cu atît mai sigură cu cît ele nu se pot referi la lecturi precise, ci apar absorbite şi parcă respirate graţie comunei atmosfere a Renaşterii. Cu alte cuvinte, dacă e adevărat că Hamlet e o creaţie originală a poetului, la naşterea lui au contribuit forme şi modalităţi de tradiţie lentă şi ocultă, care istoricizează poezia şi o aşază într-un plan literar mai concret şi mai complex din punct de vedere dialectic. În acest sens, apare foarte îndreptăţită o constatare a lui T. S. Eliot :

[1] Op. cit., pp. 289—290.

„Mi se pare că întreaga influență pe care Seneca, Machiavelli și Montaigne au exercitat-o împreună asupra acelei epoci, și în mod deosebit prin intermediul lui Shakespeare, e impulsul spre un fel de autoconștiință ce se dovedește a fi ceva nou ; autoconștiința autodramatizării pe care o posedă eroii lui Shakespeare, dintre care Hamlet nu constituie decît un exemplu. O astfel de autoconștiință pare să marcheze o etapă, chiar dacă nu dintre cele mai plăcute din istoria omenirii, aflată cînd în progres, cînd în regres, cînd în schimbare." [1]

[1] A se vedea eseul *Shakespeare și stoicismul lui Seneca* (datînd din 1927, cuprins în volumul *Selected Essays,* Londra, 1932, inclus în antologia lui Gabriele Baldini : *Fortuna di Shakespeare,* op. cit., pp. 529—542) : „Nu e neapărată nevoie — ba chiar în afara scopului urmărit de mine — să arăt cît de repede au ajuns, într-o perioadă ca aceea elizabetană, poziția orgolioasă a lui Seneca, scepticismul lui Montaigne și cinismul lui Machiavelli, la un soi de fuziune în individualismul elizabetan" ; și Eliot face cuvenita distincție : „Nu izbutesc să văd în Shakespeare nici un cinism deliberat, ca în cazul lui Machiavelli, nici o resemnare deliberată, ca la Seneca. Văd că el s-a folosit de toate acestea în vederea scopurilor sale dramatice : poate că Montaigne e preponderent în *Hamlet,* Machiavelli în *Othello* și Seneca în *Regele Lear.*"

LOCUL ROMANULUI ÎN IERARHIA LITERARĂ

1. Termenul de „roman" are o istorie de mai multe ori seculară şi nu totdeauna lipsită de conflicte. Dar genealogia lui are oarecare noblețe. Apariția romanului în istorie se datorează Franței medievale. De atunci au trecut opt secole de literatură, în care timp am asistat la triumful, decăderea şi resurecția romanului. În mod periodic, şi îndeosebi în vremea noastră, se face auzit cîte un *de profundis*.

Pentru francezii din secolul al XII-lea, „roman" însemna limba vulgară sau populară, limba de fiecare zi şi care era limba „romană" (sau „romanică") aflată pe un plan mai jos şi opusă celei savante, scrise, oficiale (adică limbii latine). De aceea, „a transpune în romanică" echivala cu „a traduce în limba vulgară". Un „roman" era o „vulgarizare". Marile romane care au înfierbîntat imaginația francezilor la mijlocul secolului al XII-lea au fost vulgarizări ale unor scrieri mitologice vetuste şi foarte celebre ca *Romanul lui Enea* (*Li roman d'Eneas*), o versiune liberă a poemului lui Vergiliu (de fapt o adevărată refacere a acestuia) sau *Romanul lui Alexandru*, *Romanul Troii*, *Romanul Tebei*. Erau marile texte clasice în formă romană şi oferite publicului larg. Romanul se naşte cu acest destin : de a fi o divulgare şi povestire epică şi de aventuri (cu alte cuvinte o povestire romanescă).

La origine, o vulgarizare nu putea fi concepută decît în versuri. „Romanul" era recitat în public, iar rima (împerecheată) uşura ascultarea şi memorizarea (pe vremea aceea fiind puțini cei care ştiau să scrie ; chiar şi principii erau analfabeți ; mai mult, faptul în sine era socotit un semn al aristocrației, un privilegiu al rangului cavaleresc). Adoptarea prozei s-a produs ulterior şi trebuie considerată un simptom al decadenței. Foarte curînd, adică, s-a stabilit o ierarhie literară chiar şi în noul gen „vulgar" sau „roman". Şi, în

comparație cu poezia lirică (cançonele trubadurilor), proza narativă a fost considerată într-o poziție subordonată. Desigur că față de elaborarea formală a poeziei lirice, structura prozastică apărea destul de modestă și de impersonală [1]. Dar aceasta deriva din situația originară care greva aprecierea romanului : anume caracterul lui divulgativ și de informare curentă. Ba chiar, o dată cu creșterea conștiinței literare și formale, prețuirea romanului și în genere a genului narativ scădea din ce în ce mai mult. În comparație cu lirica, era vorba de un „gen" popular. Nu era necesar să fii poet, artist, stilist pentru a povesti fapte, îndeosebi atunci cînd această povestire era redactată în proză.

2. Antinomia dintre genul liric și cel narativ și relativa diferențiere care o separă pe una de cealaltă în diagrama valorilor literare, în afară de faptul că reflectă o situație de fapt, vor fi confirmate și justificate printr-o și mai mare îndepărtare în estetica umanismului italian și mai ales ca urmare a adoptării pe scară largă a *Poeticii* lui Aristotel. pe de altă parte, rigoarea cu care au fost considerate „genurile" literare era atît de intransigentă, încît cu greu au izbutit să pătrundă în sistemul estetic renascentist de tip aristotelic opere ca *Orlando îndrăgostit* și *Orlando furios*, în ciuda imensului succes de public de care cele două poeme s-au bucurat imediat. Și în cazul lor, întîlnim termenul de „roman", restrîns de data aceasta la tradiția de tip cavaleresc.

Dealtminteri, atîta timp cît poemul cavaleresc pătrunsese în mediile semipopulare sau prin opere care păreau să-i imite motivele de inspirație și tendințele (ca *Morgante* al lui Pulci, și însuși *Orlando îndrăgostit*, cel puțin pînă în

[1] Dante înregistrează termenul de „roman", în înțelesul lui specific *(Purgatoriul*, XXVI), în legătură cu Arnaldo Daniello, trubadurul provensal care, după părerea lui (dar prin gura lui Guido Guinizelli), i-a depășit pe toți poeții în folosirea limbii comune (în *„parlar materno"*), atît pe cei care s-au exprimat în versuri cît și pe scriitorii în proză („versuri de iubire și proze romanești").

momentul în care a fost şi el valorificat de poemul lui Ariosto), el nu trezise interesul teoreticienilor artelor poetice. Era apreciat, atunci, ca un subprodus al literaturii distractive, o producţie cu caracter de popularizare şi de recreere. Dar o dată cu *Orlando furios* a apărut ideea că poemul cavaleresc ar trebui să intre pe drept în preocupările criticilor şi esteticienilor. Se născuse, în acest fel, un nou „gen" literar, categoria „romanului" cavaleresc, pe care Antichitatea şi poetica lui Aristotel nu-l cunoscuseră. O operă ca aceea a lui Ariosto nu-şi putea găsi loc în diviziunile estetice ale lui Aristotel. Aşadar, pe la mijlocul secolului al XVI-lea n-au întîrziat să apară primele încercări de a valorifica *Orlando furios* după criteriile impuse de noua categorie ivită pe firmamentul literar. În afara scrierilor apologetice asupra lui Ariosto şi a poeziei sale (datorate penei lui Ludovico Dolce, în 1536, ca prefaţă la o ediţie a lui *Orlando* şi căreia i-au urmat alte „apologii" ale poemului), intervenţiile cele mai explicite şi mai constructive se datorează ferarezului Giambattista Giraldi Cinzio (1504—1573) în celebrele sale *Discursuri asupra compunerii romanelor, comediilor şi tragediilor şi a altor feluri de poezii* (Veneţia, 1554) şi lui Giambattista Nicolucci, zis il Pigna (1530—1575), autor al unei tratări mai curînd organice despre *Romane* (Veneţia, 1554), născută şi ea din şcoala precedentului, dar în aparenţă autonomă (se ştie, dealtfel, că *Discursurile* lui Giraldi circulau în manuscris printre amicii şi discipolii acestuia încă din 1549) [1]. Probabil că cei doi autori (dintre care Giraldi Cinzio, mai în vîrstă, se născuse în 1504 şi fusese profesorul lui Nicolucci) s-au influenţat reciproc în ceea ce priveşte ideile, ba se poate chiar presupune că primul i-a sugerat în orice caz scriitorului mai tînăr ideea fundamentală de a considera într-o perspectivă autonomă compoziţia „romanului" cavaleresc, prin mijlocirea artei magistrale din *Orlando*

[1] Lucrarea lui Giraldi e alcătuită din două părţi. Prima cuprinde *Discursul asupra compunerii comediilor şi tragediilor* (a cărui elaborare datează din 1543) şi a doua *Discursul asupra compunerii romanelor* (redactat în 1549).

îndrăgostit şi din *Orlando furios*. Scopul e tocmai de a arăta „ce anume înseamnă cuvîntul *Roman*, şi în acelaşi timp ce e această modalitate de compunere şi ce raporturi poate avea ea cu poezia greacă şi latină". Giraldi Cinzio îşi propune un dublu obiectiv. Pe de o parte, vrea să demonstreze că cei doi autori celebraţi de el, Boiardo şi Ariosto, s-au ţinut din fericire de canonul aristotelic cu privire la alegerea subiectului, introducînd în tramele romaneşti războiul şi înfruntările dintre creştini şi necredincioşi, astfel încît să dramatizeze naraţiunea prin elementul „teribilului" şi al „compasiunii", care în cele din urmă au un rol catartic graţie spaimei şi milei, exact ca într-o tragedie. Atît Boiardo cît şi Ariosto, observă Giraldi, au conceput o mulţime de eroi şi de fapte, înlocuind grava şi tragica solemnitate a poemului epic şi eroic cu cea mai maleabilă şi impetuoasă varietate a imaginaţiei moderne. Aşadar, noul „gen" nu e întru nimic inferior modelelor exemplare ale Antichităţii, întrucît noii poeţi, şi ei „excelenţi", i-au conferit „aceeaşi autoritate pe care şi marii scriitori greci şi latini au dat-o compoziţiilor lor". Ideile lui Giraldi sînt de mare importanţă, îndeosebi dacă le apreciem în atmosfera culturii clasiciste în care au apărut. În „discursul" său, Giraldi, deşi pleacă de la respectul absolut al valorilor formale ale literaturii clasice şi deşi acceptă ca bază a experienţei sale critice estetica lui Aristotel, ajunge să definească o nouă literatură, modernă, naţională, extinzînd foarte mult teoria lui Bembo, care indicase cel dintîi drumul drept al culturii noastre literare.

Şi textul lui Pigna e de o mare importanţă, ca unul care în plin secol al XVI-lea introducea în consideraţiile asupra literaturii o metodă de investigaţie şi o conştiinţă a judecăţii plină de accente moderne. Plecînd şi el de la noţiunea de imitaţie, Pigna observă că acest principiu nu se putea aplica „naraţiunii", care presupunea o lume de interese de natură populară şi o imaginaţie liberă, însufleţită şi extrem de inventivă. Prima carte din tratatul său despre *Romane* (compus din trei cărţi) e în întregime dedicat dezvoltării acestei noi teorii a „naratorului" care se opune poetului cla-

sic şi clasicizant. Faţă de unitatea poemului epic, concentrat cu totul în figura eroică şi magnanimă a eroului, Pigna scotea în relief pluralitatea de acţiuni şi episoade a noului roman cavaleresc, după modelul lui *Orlando furios* şi, mai ales, insista asupra caracterului mai modern al personajelor şi asupra varietăţii şi multiplicităţii temperamentelor şi destinelor lor. E neîndoios că graţie sensibilităţii sale, Pigna a izbutit să descopere caracterul putem spune „romantic" al poemului cavaleresc, care se defineşte mai bine cu numele de „roman".

O atare conştiinţă critică apare într-o formă mai explicită în cartea a II-a, atunci cînd autorul face apel la principiul formulat de Diogene Laerţiu în *Vieţile filozofilor*, după care o idee devine evidentă şi concretă doar atunci cînd se face cunoscută graţie reprezentării unei existenţe, unei biografii, unei întregi experienţe. El, Pigna, o aplică la viaţa şi la opera lui Ariosto. De aici urmează reevaluarea actorilor care populează *Orlando furios* şi în acelaşi timp recurgerea frecventă la personalitatea poetului, care reiese şi din *Comediile* sale şi din *Satire*. Şi cea de a III-a carte urmează un plan, putem spune exemplar, întrucît exercită acum o critică de text şi o critică stilistică, ca unul care trece de la consideraţiile generale la exemplificarea lor în analize de amănunt. În paginile sale se afirmă peremptoriu necesitatea de a adopta o nouă categorie a gustului : genul narativ al romanului, care are o justificare poetică distinctă de proza tradiţională de tip strict epic. Dar chiar şi în acest caz, pentru care se cere ca la temelia poemului (romanului) cavaleresc să stea o forţă inventivă bizară şi independentă, Pigna reconstituia cu fineţe şi gust formaţia literară a lui Ariosto (şi a noilor poeţi), care în „noutatea" operei duceau mai departe moştenirea cea mai bună a culturii lor clasice şi în acelaşi timp îşi atestau propriul lor geniu liric în felul original de a accepta trecutul literar.

3. Dar mai mult decît prin roman, genul narativ şi-a făcut drum în literatura italiană prin „nuvelă", căruia *Decameronul* lui Giovanni Boccaccio îi dăduse consacrarea artei. Chiar şi termenul „nuvelă" s-a născut în Italia şi de acolo

s-a răspîndit în cultura occidentală [1]. Față de termenul „roman", mai general, „nuvela" avea un înțeles mai specific și mai tehnic. Ea definea mai bine categoria literară a narațiunii, care era o „informație" despre niște întîmplări, o transmitere de fapte mai vechi sau mai recente ce „reînnoiau" cunoașterea vieții și a oamenilor. „Noutatea" „nuvelei" se datora caracterului său de actualitate, ba chiar sensurilor insolite și „noi" pe care ea le revela cititorilor. Nuvela trebuia să constituie o „oglindă" a experienței, o hartă a căilor și împrejurărilor prin care se explică vitalitatea lumii, a indivizilor, a întîmplării. În adîncul nuvelei se întrezăresc înțelepciunea umană, știința vieții: o curiozitate în căutare de modele. Și, totuși, în ciuda prezenței foarte vii în literatura italiană a lui Giovanni Boccaccio și a *Decameronului* său, estetica renascentistă a continuat să subestimeze proza și genul narativ, pe care le considera subordonate poeziei și formelor ei celor mai tradiționale și mai importante (epica, teatrul, lirica). Dealtminteri, într-o cultură în care prevalează interesul pentru „formă" (riguroasa selecție stilistică, calitatea cuvintelor, eleganța dicției, armonia sintaxei, perfecțiunea cadențelor și ritmului, caracterul exemplar al imaginilor, autoritatea modelelor antice etc.) încearcă să se insereze cu succes niște producții ca acelea narative, care în genere par compromise de grosolănia conținutului lor realist. Dealtfel, lumea greco-latină considera nuvela și romanul doar

[1] De la adjectivul *novello* în sens de „recent". Formațiile: *novella, novellare, novellatore* și mai tîrziu *novellista* s-au răspîndit grație prozei lui Boccaccio: „Aici începe cartea numită *Decameron*, zisă și *Principele Galeotto*, în care se cuprind o sută de nuvele, povestite în zece zile de șapte femei și trei bărbați tineri". A se vedea și introducerea: „Vreau să povestesc o sută de nuvele sau fabule sau parabole sau povestiri cum vrem să le numim". Și mai înaintea lui Boccaccio, în celebrul *Novellino* din secolul al XIII-lea: „Messer Azzolino avea un autor al său de nuvele, care povestea în cursul nopților lungi de iarnă". În secolul al XV-lea, o dată cu difuziunea nuvelei italiene, limbile europene au adoptat chiar și denumirea. În literatura franceză o operă anonimă din secolul al XV-lea poartă titlul *Cent nouvelles nouvelles* („O sută de nuvele noi"). În Spania chiar și „romanul" e numit *novela*. În englezește *novel*, cu sensul de povestire, s-a răspîndit în jurul anului 1460, iar *novelist* în secolul al XVI-lea.

niște forme literare de decadență. Iar întoarcerea la preceptistica clasică, mai întîi la *Arta poetică* a lui Horațiu și apoi la izvoarele mai ample și mai de prestigiu ale gîndirii aristotelice, confirmase această ierarhie literară.

Aproape toate „poeticile" secolului al XVI-lea exclud din preocupările lor povestirea, cu excepția celei ce se întrupează în „romanul" epico-cavaleresc, de tipul lui *Orlando îndrăgostit* de Boiardo, al lui *Orlando furios* de Ariosto și chiar al *Ierusalimului eliberat* de Tasso. *Discursul* mai suspomenit al lui Giraldi Cinzio se ocupa de tragedie, de comedie, de poemul romanesc și refuza să considere nuvela o creație autonomă, dotată cu o tehnică artistică proprie. Genul narativ era așadar considerat un subprodus. Iar „poetica" se ocupa de operele „poetice", care numai ele ar fi putut aspira la recunoașterea estetică. Să nu se uite, dealtfel, polemica susținută de Boccaccio pentru a-și legitima caracterul artistic al operei sale. A fost obligat să garanteze înrudirea *Decameronului* său cu cele mai autentice Muze. Și cu toate acestea, și el în anii maturității nu a ezitat să și-l abjure. „Nuvela" și, în general, simpla narațiune, era considerată o ocupație literară desfășurată aproape clandestin.

Chiar și autorii de tratate care s-au preocupat mai mult de soarta literaturii în limba poporului și s-au arătat mai dispuși să restaureze sub presiunea exclusivistă a umanismului tradiția limbii toscane, cum făcea cel mai prestigios dintre ei, Pietro Bembo, au sfîrșit prin a schița o istorie a literaturii italiene, în care Petrarca și *Cancionierul* său ocupau locul cel mai important, în timp ce mărturia lui Boccaccio privea mai curînd speciile în genere ale prozei, decît valorile specifice ale experienței narative.

Această rezervă constantă în felul de a aprecia nuvela în proză e o prejudecată ce-și are originea în conceptul clasic al artei și pe care umanismul a acceptat-o fără a ști să reacționeze, chiar dacă ulterior, în fapt, secolele al XV-lea și al XVI-lea au continuat să urmeze calea deschisă cu atîta succes de Boccaccio. Cu toate acestea, e tot atît de adevărat că estetica greco-latină și, în numele acesteia, estetica umanistă și renascentistă au elaborat o concepție asupra poeziei implicînd o puternică distanțare de realitatea lucrurilor și o

încălcare a drepturilor calității vii a limbajului și stilului. Același principiu al imitației, care în sensibilitatea secolelor al XV-lea și al XVI-lea implica criteriile compoziției literare ca o emulație cu scriitorii antici („clasicii") și de aceea respecta „genurile" și „canoanele" lor artistice, a contribuit la plasarea nuvelisticii printre formele literare de grad inferior, aceasta apărînd legată de evenimentele de fiecare zi, empirice, banale. Cel mult, „nuvela" se putea situa pe planul „comediei" care, la rîndul ei, deținea ultimul loc în ierarhia stilurilor. În sfîrșit, trebuie să ținem seama că în viziunea literară a „clasicismului" atît proza cît și genul narativ, care e reflexul cel mai viu și dinamic al prozei, erau socotite la jumătatea drumului între poezie și realitate, și ca atare nu absolut în stare să întemeieze edificiul artei. Problema, după cum reiese limpede, se referă la raportul artistului cu realul și cu viața, care în concepția clasicistă trebuia să se situeze la un nivel de rafinată elaborare literară, în cadrul căreia viața se transfigura în mit și în fabulă, pentru a depăși limitele întîmplărilor empirice. Astfel, se știe cum s-au folosit epica și tragedia de o condiție privilegiată, deoarece au fost socotite forme de artă superioară, exemplară, paradigmatică. În poemul eroic și în scena dramatică, amîndouă exprimate în versuri, întîmplările și personajele conțin o puternică idealitate și se tipizează în imagini categorice și simbolice. Arta devine atunci o hagiografie eroică a umanității și a istoriei. Personajul personifică cu adevărat eroul.

Dimpotrivă, nuvela readucea pe artist în inima realității, îl stimula să privească înăuntrul lucrurilor și al oamenilor pentru a-i reproduce așa cum sînt și nu așa cum am dori să fie. Raportul dintre povestitor și experiență tindea să rupă zidul despărțitor pe care estetica de tip renascentist o pretindea pentru a caracteriza invenția artistică. În locul principiului imitării în sens formal, era restaurată reprezentarea directă a vieții și a societății : cu alte cuvinte, observarea oamenilor în timp ce trăiesc și acționează realmente în infinitatea dialectică a experienței ce-i face protagoniști disponibili la toate sentimentele și la toate întîmplările în imensa varietate a destinelor și situațiilor lor morale. În locul unei

perspective metafizice, proza narativă şi cronica îşi descopereau destinul lumesc.

De aceea, în plin triumf al esteticii clasiciste, genul narativ constituie recuperarea unor date de istorie şi experienţă actuală: şi, în ultima analiză, o eliberare de preceptistica formală enunţată în tratatele de poetică şi care introducea treptat, o dată cu deprinderea pasivităţii şi abstragerii, o înclinaţie spre retorică şi spre conformism. Pe de altă parte, să ne gîndim la istoria literară ce se va dezvolta în următoarele secole, cînd proza şi genul narativ îşi vor continua existenţa mai curînd penibil şi în subordine faţă de poezie, în aşteptarea unei reforme a gustului estetic, care-şi va face apariţia pentru prima oară în experienţa intelectuală şi enciclopedică a iluminismului, apoi în cadrul doctrinei romantice şi o dată cu restauraţia realismului. Atunci vom asista la o răsturnare a valorilor estetice tradiţionale, consecutiv creşterii din ce în ce mai ample a prozei şi a genului narativ, în întrecere cu cel liric.

4. E adevărat că „romanul" pe care-l au în vedere Giraldi şi Pigna e adecvat poemului eroic. Pentru a-l face să intre în categoria aristotelică a epicului, ei nu erau în măsură să aprecieze structura lui *Orlando îndrăgostit* şi a lui *Orlando furios* după nişte criterii scoase din Homer şi din Vergiliu. Dealtfel, numai faptul că era redactat în versuri şi nu în proză îl autoriza pe critic să pretindă „romanului" cavaleresc respectarea unei preceptistici deduse din existenţa unor categorii artistice. După părerea lui Giraldi, chiar şi „versul alb" era de natură să compromită solemnitatea eroică a romanului. Inovaţia lui Trissino (endecasilabul eliberat de obligaţia rimei) trăda caracterul specific al poemului, întrucît n-ar mai fi fost posibil să se distingă poezia de „vorbirea obişnuită". Rima realizează această separaţie. Altfel „cum putem crede că acelaşi fel de versuri pot conveni poemului care se vrea plin de grandoare, de graţie şi de demnitate?" În sfîrşit, dificultatea de a accepta „romanul" ca simplă naraţiune depindea mai presus de orice de concepţia artei şi a limbajului ei, care pentru a fi artistic trebuia să depă-

şească simpla reprezentare a realităţii transferînd-o şi sublimînd-o într-o atmosferă eroică şi sublimă.

Cu toate acestea, atît Giraldi cît şi Pigna, în ciuda respectului arătat esteticii lui Aristotel şi canoanelor literare şi stilistice ale lui Bembo, sînt ispitiţi irezistibil de un spirit de inovare şi eliberare. Ei intuiesc şi în acelaşi timp doresc o extindere a „romanului", care, în cele din urmă, ajunge să se elibereze de normele şi limitările oricărei poetici. În cursul sfertului de secol scurs de la textul canonic al lui Bembo, în ciuda respectului ei declarat, critica a început să rupă stavilele, peste care trecuseră deja poeţi ca Luigi Pulci, Matteo Boiardo şi Ludovico Ariosto. O mare parte din tratatele literare de la mijlocul secolului al XVI-lea trebuie interpretate pe acest dublu plan pentru că, pe de o parte, ele continuau să se declare înlănţuite de categoriile critice ale aristotelismului, iar pe de alta, le-au atacat şi le-au dezmînţit la fiecare pas, în corelaţie, dealtminteri, cu irupţia de forţe literare contemporane, noi şi libere. Ceea ce surprinde e sentimentul nelimitat al conţinutului, care anticipă entuziasmul romanticilor pentru roman. O axiomă ca aceasta, enunţată de Giraldi, atestă prin ea însăşi o conştiinţă revoluţionară: „Căci nu există nimic nici dincolo de cer şi nici sub el, nici în cel mai adînc abis, care să nu fie la îndemîna şi nesupus voinţei poetului". În spatele mecanismului regulilor (natura acţiunii, unitatea subiectului, unicitatea sau pluralitatea personajelor, convenienţa morală, coeziunea stilului etc.) se întrezăreşte intervenţia puternică a vieţii:

„Într-o compunere pot fi introduse iubiri, întîmplări neaşteptate, amabilităţi, sentinţe, acte de nedreptate, acte de generozitate, vicii, virtuţi, ofense, pledoarii, înşelăciuni, uneltiri, convingeri, acte de sinceritate, de curaj, de slăbiciune, speranţe, temeri, avantaje, pagube şi alte episoade şi digresiuni, care sînt mai mult decît numeroase şi pot produce, împreună cu structura şi cu dispoziţia operei, o mare varietate şi plăcere, făcînd ca poemul să devină foarte graţios şi foarte încîntător." [1]

---

[1] Cităm din ediţia de *Scritti estetici di G. B. Giraldi Cintio,* în colecţia „Biblioteca rara" a lui G. Daelli, Milano, 1864, I, p. 49.

Şi în ceea ce priveşte execuţia, criticul oscilează între necesitatea ce se impune oricărui poet de a studia şi imita arta marilor modele, clasicii antici şi moderni, şi, în paralel, observarea directă a oamenilor vii:

„Poetul mai trebuie să facă ceea ce obişnuia Leonardo da Vinci, marele pictor. Acesta, cînd voia să picteze vreo figură oarecare, se oprea mai întîi la calităţile şi la firea acesteia; cu alte cuvinte, dacă era nobilă sau vulgară, veselă sau severă, mînioasă sau liniştită, îmbătrînită sau tînără, agitată sau calmă, bună sau rea; şi, apoi, după ce lua cunoştinţă de fiinţa sa, se ducea acolo unde ştia că se adună oameni de acest soi şi le observa cu mult sîrg figurile, felul de a se purta, îmbrăcămintea şi mişcările trupului; şi cînd descoperea acel lucru ce i se părea potrivit pentru ceea ce voia să facă, îl schiţa în carneţelul său, pe care-l purta totdeauna la brîu. Şi făcea aceasta de foarte multe ori, şi aduna atîta material cît i se părea că îi e de ajuns pentru chipul pe care voia să-l picteze şi se apuca să-l execute, şi reuşea să-l scoată într-un fel minunat." [1]

Vedem că după cîteva decenii liberalizarea conţinutului, deja formulată de Giraldi, e sporită de aviditatea artistică a lui Torquato Tasso. Pentru el, poemul eroic (trecut de Giraldi şi de Pigna în categoria „romanului") nu mai corespunde concepţiei pe care o aveau despre el predecesorii lui (Boiardo şi Ariosto mai ales, sau cu atît mai mult acel *Ama-*

[1] Tot din *Discursul asupra compunerii romanelor* (în ed. cit. *Scritti estetici* pp. 219—220). Despre Leonardo, Giraldi aminteşte un episod care i-a fost povestit de tatăl său în legătură cu celebra *Cina cea de taină*. Artistul o terminase, dar nu se hotăra să definitiveze figura lui Iuda. Un an întreg el şi-a dedicat cîteva ore pe zi studiului pe viu. „De un an de zile — spunea el— şi poate mai bine de cînd mă duc în fiecare zi seara şi dimineaţa în Borghetto, unde locuiesc tot felul de oameni josnici şi ignobili, în cea mai mare parte nişte ticăloşi şi scelerati, numai pentru a vedea dacă nu găsesc un chip în stare să corespundă imaginii ticălosului aceluia." Şi tocmai „după cum spunea el, într-o zi, i s-a întîmplat să vadă un om care avea un chip aşa cum şi-l dorise, iar Leonardo a luat numaidecît creionul şi l-a desenat în linii mari, şi cu acela şi cu celelalte schiţe pe care un an întreg le adunase cu sîrguinţă observînd feluritele chipuri de oameni josnici şi ticăloşi, s-a dus la mănăstire şi l-a terminat pe Iuda, făcîndu-i o figură care pare că are zugrăvită trădarea pe frunte".

digi al propriului său tată) dispuși să alerge fără frîu în împărăția liberă a imaginației și neprevăzutului, ci trebuie dimpotrivă să aspire la viziunea organică a universului. Însuși Tasso, în momentul în care compune, se compară cu „acei care în cazul mai multor căi obișnuiesc să se despartă pentru scurtă vreme și apoi se regăsesc din nou pe drumul mai mare care duce la o țintă foarte înaltă sau la vreun foarte nobil oraș, plin de locuințe mărețe și regești și împodobit cu temple și palate". În poet, afirmă el, există o energie creatoare care-l face să se împărtășească din voința divină și-i permite să includă în opera sa o lume completă, un fel de microcosmos care reflectă complexitatea și unitatea universului :

„În care, ca într-o lume mai mică, aici se adună armate în ordine de luptă, bătălii terestre și navale, cuceriri de cetăți, ciocniri și dueluri, turnire, descrieri de oameni înfometați și însetați, furtuni, incendii, minuni ; mai încolo se întîlnesc adunări cerești și infernale, destine, vrăji, acte de cruzime, de curaj, de curtenie, de generozitate ; apoi aventuri de dragoste, fericite sau nefericite, vesele sau demne de milă ; și cu toate acestea unul este poemul care cuprinde o materie atît de variată, una e forma și sufletul său și toate aceste lucruri sînt în așa fel alcătuite încît privesc una la alta, își corespund una alteia, depind una de alta din punct de vedere al necesității sau al verosimilității, în așa fel încît dacă scoatem o singură parte sau îi schimbăm locul, ansamblul e nimicit. Și dacă acest lucru e adevărat, arta de a compune un poem ar fi asemănătoare cu rațiunea universului, care e alcătuită din contrarii, ca și rațiunea muzicii : căci dacă n-ar fi multiplă, n-ar fi întreagă, nu ar fi rațiune, după cum afirmă Plotin."

Dar mai e ceva în pagina aceasta de estetică a lui Tasso. Se află formulat aici încă o dată acel principiu care fusese marea idee a umanismului italian, filtrată prin poziția platonizantă a lui Marsilio Ficino. Artistul e creatorul propriului său „microcosmos", iar în opera de creație el imită pe *„artifexul"* lumii, se consideră egal cu infinita varietate și cu substanțiala unitate a „macrocosmosului". Paralelismul e desăvîrșit :

„Cu toate că în această minunată realizare a lui Dumnezeu care se numește lume și în care cerul este plin și împodobit cu atît de multe feluri de stele și în care coborînd apoi mai jos găsim rînd pe rînd văzduhul și marea pline de păsări și de pești, și pămîntul care găzduiește atîtea animale, deopotrivă sălbatice și blînde, în care se găsesc și pîrîuri, și izvoare, și lacuri, și pajiști, și cîmpuri, și păduri, și munți; apoi fructe și flori, gheață și zăpezi, locuințe și lanuri, singurătate și ororî: cu toate acestea, lumea care cuprinde în sînul ei atît de multe lucruri felurite e doar una, iar forma și esența e tot una singură, și tot unul e felul în care părțile sale se află îmbinate și legate între ele, grație unei discordante concordii."

Acesta era sensul renascentist al totalității și cosmicității artei. [1]

5. Pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, egemonia literară e apanajul teatrului. Tragedia era considerată genul în care culmina poezia. Ea permitea artistului să atingă sublimul [2]. Autorul și spectatorul puteau să se înalțe la nivelul cel mai înalt al experienței. Dar o dată cu preromanticii, supremația teatrului a început să fie contestată de roman. Reprezentarea scenică și genul narativ sînt socotite acum formele cele mai universale și mai democratice ale literaturii. Chiar și romantismul lui Alessandro Manzoni, care începuse cu *Imnurile sacre* (1812—1815), ajunge la o concepție mai evoluată o dată cu cele două tragedii: *Contele de Carmagnola* (1816—1820), și *Adelchi* (1820—1822), dar mai ales cu *Logodnicii* (1823—1827—1840), în care scriitorul putea în sfîrșit să-și introducă, fără nici o opreliște, concepția sa despre lume, despre societate, despre istorie.

Binomul teatru-roman îl aflăm pus în discuție în zorile disputei romantice, în sensibilitatea neliniștită și extrem de susceptibilă a lui Friedrich Schlegel (1772—1829). El făcea

---

[1] A se vedea Salvatore Battaglia, *Le epoche della letteratura italiana, I. Medioevo. Umanesimo. Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1965, p. 815 și următoarele. Iar pentru tradiția platonică a poetului-teolog și a „elanului", sau „entuziasmului": *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1966, îndeosebi capitolul *L'arte come finzione*.

[2] A se vedea capitolul despre *Dimensiunea tragică*.

apel la Winckelmann pentru a exalta arta anticilor, care numai ei ştiuseră să armonizeze desăvîrşit „poezia naturii" cu „poezia artistică", pînă într-acolo încît o „doctrină artistică a poeziei" trebuia să se rezolve într-o „istorie superioară a spiritului poeziei clasice" [1]. Dar întrucît, ulterior, în mintea lui Schlegel şi a contemporanilor săi şi-a făcut lor ferm conştiinţa poeziei moderne, deosebită de aceea clasică, el a susţinut apariţia unei filozofii a artei care să izbutească să concilieze poezia anticilor şi poezia modernilor într-o „unitate superioară". Şi epocile mai recente îşi aveau maeştrii lor, modelele lor: pentru Schlegel, Dante şi Shakespeare împreună cu contemporanul său Goethe, constituiau „marele acord al poeziei moderne". Dar noutatea consta în enormul interes pe care Schlegel îl acorda în acel moment, cu obişnuitul lui exclusivism, romanului lui Goethe, *Wilhelm Meister* (1796). Dar chiar aplicarea atributului de „romantică" unei opere narative ajungea să marcheze trecerea de la sensul tradiţional (poemul cavaleresc, sau tot ceea ce pare straniu, bizar, miraculos) la o utilizare mai nouă. Acum se înţelege că „romantic" se referă la „roman" ca o categorie a artei moderne. Şi aprecierea apologetică pe care criticul o face acestui gen foarte actual creşte. Pentru Friedrich Schlegel romanul rezumă spiritul total al autorului şi al culturii sale. Se înţelege că el e „genul" literar prin care se caracterizează cel mai bine noţiunea de „poezie romantică". Romanele, afirmă el, sînt „dialogurile socratice ale vremii noastre". Se poate spune că criticul german a izbutit să formuleze sentimentul literaturii romantice graţie reflecţiei asupra romanului, atunci cînd declară că arta romantică poate deveni „ca şi epopeea, o oglindă a întregii lumi înconjurătoare, o imagine a epocii".

Concluziile pe care le trăgea din aceasta Friedrich Schlegel sînt semnificative şi pot fi adoptate ca epigrafe ale romanului modern şi ale destinului său triumfător:

„E limpede că el se referea tacit la romanul goethean atunci cînd afirma că nici o formă nu e aptă ca romanul să exprime integral spi-

[1] Cf. Rudolf Haym, *La scuola romantica. Contributo alla storia dello spirito tedesco*, trad. E. Pocar, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, p. 278.

ritul autorului; că multe romane bune sînt compendii ale întregii vieți spirituale a unui ins genial; că în fond ar trebui să fie superfluu ca un artist să scrie mai mult decît un roman, cel puțin dacă între timp el n-a devenit un alt om...[1] Eseul asupra lui *Wilhelm Meister* își propune să dovedească că acest roman în întregimea lui e o vastă expunere a artei de a trăi în formă artistică."[2]

Într-adevăr, romanul lui Goethe i se revela tocmai într-o dimensiune ciclică, ca o rampă a întregii societăți și ca o gestație a biografiei umane[3]. În *Wilhelm Meister* autorul a proiectat măsura omului în dimensiunile realului. Individul e un necontenit proces de formație, ca o dobîndire dialectică și progresivă de experiență și de realitate niciodată desăvîrșită, pentru care viața e o nesfîrșită pregătire iar eroul un etern învățăcel. Așadar, romanul va fi o perpetuă experimentare. Iar ceea ce pare simbolic e tocmai mediul teatral prin intermediul căruia scriitorul filtrează imensa reprezentare socială. E neîndoios că Goethe înțelegea să împace narațiunea cu acțiunea scenică, urmărind să realizeze sinteza romantică a dramei și romanului[4].

În lucrarea sa *Teoria romanului*, Georg Lukács așază pe *Wilhelm Meister* într-o poziție cheie în istoria romanului. Între idealismul abstract al lui Don Quijote și raționalismul empiric al lui Diderot, Goethe încerca prin *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* o sinteză a celor două structuri.

---

[1] În această idee a lui Friedrich Schlegel chiar și Alessandro Manzoni și-ar fi putut găsi o justificare pentru romanul său „unic". Dealtfel, concepția *Logodnicilor* se situează într-o perspectivă universalistă, prin care autorul și-a tradus întreaga concepție despre viață.

[2] Rudolf Haym, op. cit., p. 280.

[3] Goethe (1749—1832) a lucrat timp de douăzeci de ani (1776—1796) la romanul său *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, cu o parte apărută inițial *(Vocația teatrală a lui Wilhelm Meister*, 1776) care i-a făcut pe contemporani să aștepte urmarea, extinsă pe o perioadă tot atît de lungă *(Anii de peregrinări ai lui Wilhelm Meister sau Cei care renunță)*, concepută în 1807, apărută în 1821 (prima parte) și continuată ulterior, pînă la apariția în versiunea postumă, 1837.

[4] Prima parte, *Vocația teatrală a lui Wilhelm Meister*, cuprinde o apologie a teatrului shakespearian, îndeosebi o apologie a lui *Hamlet* și a semnificațiilor lui moderne.

„Tema — continuă Lukács — e reconcilierea omului problematic — condus de un ideal care pentru el e experiența trăită — cu realitatea concretă și socială. Această reconciliere nu poate și nu trebuie să fie o simplă operație de acomodare, dar ea nu poate fi cu atît mai mult o armonie prestabilită care ar duce fără îndoială la tipul de roman umoristic modern pe care l-am caracterizat deja, [...] Prin urmare, ceea ce condiționează tipul de om și structura intrigii e necesitatea formală ca reconcilierea între interioritate și lume să fie problematică și totuși posibilă, ca omul să fie silit să o caute cu prețul unor lupte grele și a unor penibile înfrîngeri [...] Umanitatea, ca dispoziție de spirit fundamentală a acestui tip de structurare, pretinde un echilibru între acțiune și contemplare, între voința de a interveni eficient în lume și atitudinea de receptare față de presiunea acesteia. Acest gen de roman se numește *romanul formării.*" [1]

Și alte considerente ne ajută să înțelegem istoria romanului și explică cu anticipație scopurile și modalitățile lui Manzoni: de exemplu, calitatea atribuită modului narativ, prin care, în forma lui „liberală", se realiza „înțelepciunea existenței", evitîndu-se „înțelepciunea școlii", avantajul prozei și al valorilor ei lingvistice, după care în proză e posibilă desfășurarea unei întregi game de planuri sociale și expresive, care merg de la „limba cultă" și coboară pînă la straturile cele mai de jos, cucerind pentru poezie zonele aparent foarte îndepărtate de esența sa. Nu lipsește, așa cum era de prevăzut, paralela cu epica de tradiție homerică și reluarea doctrinei renascentiste a secolului al XVI-lea italian cu privire la poem și la unicitatea sau multiplicitatea personajului. Și pentru Friedrich Schlegel, romanul, ca și poemul tradițional trebuie să permită o comunitate de personaje, numai că acestea nu vor trebui să apară subordonate eroului, căci într-o bună operă poetică „toți ar trebui să fie deopotrivă scop și mijloc". Acestea constituie într-adevăr bazele genului narativ al secolului al XIX-lea.

---

[1] Cf. *La théorie du roman*, op. cit., p. 131 și 134. Și *Wilhelm Meister* se situează pe linia „educării sentimentelor". S-ar putea chiar verifica ascendența lui asupra *Educației sentimentale* a lui Flaubert (a se vedea în acest volum paragraful ultim al capitolului despre *Sublimarea infimului*).

„În acest eseu, un criteriu important, dedus tot din concepția lui Schlegel despre epopeea homerică și aplicat la roman, e că în opera lui Goethe totul, pînă la amănuntele cele mai infime e organizat și organizează ca într-o ființă vie, în așa fel încît masele luate în parte sînt tot atît de coerente între ele în măsura în care fiecare e diversă întrucît o privește, iar «orice parte necesară a romanului, unul și indivizibil, e un sistem în sine»". Într-un acord desăvîrșit cu toate acestea, fragmentul acela capital afirmă că poezia romantică e capabilă de cea mai înaltă și mai poliedrică dezvoltare, atît în interior cît și în exterior, „întrucît organizează toate părțile făcîndu-le asemănătoare cu acel element care urmează să constituie un ansamblu al produselor sale"... Ideea adevăratului roman, dedusă din *Wilhelm Meister,* se extinde pînă la a deveni ideea unui gen absolut și ideal, care, ca gen, constituie primul și pînă acum cel mai perfect exemplu, la fel cum este ca roman *Wilhelm Meister*".

În reflecția critică a lui Schlegel structura romanului se identifică cu scopurile și situația generală a artei romantice. Aceasta, și în primul rînd forma romanului, cuprinde toate posibilitățile poeziei, care în definitiv sînt cele ale vieții ce se varsă în inspirație: „Poezia romantică — afirmă Friedrich Schlegel — e o poezie universală progresivă". Romanul participă în cel mai înalt grad la aceste rezonanțe atît de largi.

„Sarcina poeziei romantice — spune Schlegel — nu e numai de a reuni toate genurile separate ale poeziei și de a pune poezia în contact cu filozofia și cu retorica; ea vrea și trebuie ba să amestece, ba să contopească, poezie și proză, genialitate și critică, poezie artistică și poezie naturală, să facă vii și sociale poezia și poeticile, viața și societatea, să poetizeze experiența și să completeze și să satureze formele artei cu cea mai bună materie culturală de orice gen și să le însuflețească cu vibrațiile umorului." [1]

[1] Rudolf Haym, op. cit., pp. 281—282. Friedrich Schlegel afirma că istoria modernă a fost impulsionată și marcată de două mari evenimente: Revoluția franceză și expansiunea romanului. *Scrisoarea asupra romanului* (Brief über Roman) a fost terminată de Friedrich Schlegel în martie 1799 (pentru situarea ei în complexul gîndirii critice a autorului și Romantismului, a se vedea Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo* (1700—1820), Torino, Einaudi, 1964, pp. 790—791).

Sînt prezentate modalităţile romanului care va fi realizat de Manzoni.

6. Acum, aceste idei asupra romanului care anticipă concepţia modernă trebuie întregite cu cele ale lui Novalis, contemporan cu Friedrich Schlegel, dar orientat spre un idealism mistic şi magic. În concepţia lui Schlegel, romanul, în măsura în care s-a înălţat la rangul de exponent suprem al poeziei romantice (pe baza schemei lui *Wilhelm Meister* de Goethe), continuă să fie înţeles înăuntrul realismului (fiind o sinteză a prozei şi poeziei) sau, mai bine zis, fiind înţeles ca o eliberare lirică şi fantastică a realităţii însăşi. Dar la un nivel mai adînc îşi face loc un echivoc, ce se va insinua în istoria artei şi mai cu seamă în genul narativ şi a cărui victimă va fi însuşi Manzoni. Pînă la ce punct artistul trebuie să fie fidel realităţii şi istoriei ? Va putea romanul să-şi îndeplinească dubla lui funcţie : să constituie o oglindă a societăţii şi a situaţiei efective a omului în mediul său, şi, pe de altă parte, să fie o invenţie poetică ? Modalitatea de a realiza această identitate sau transpoziţie e încredinţată de romantici conceptului de „ironie", care în parte corespunde noţiunii de „graţie" a lui Winckelmann şi a neoclasicilor şi preromanticilor. Dar pentru Novalis, ironia romantică are un rol mai profund, ea constituind principiul transfigurării absolute : „E acea minunată ordine romantică ce nu ţine seama de gradul şi de valoarea fiinţei prime sau a fiinţei ultime, de mărimea sau de micimea fiinţei". În această perspectivă, şi conceptul de roman (sau de realism al romanului) suferă în sensibilitatea lui Novalis o transformare ulterioară :

„Conceptul de ironie şi de romantic se transformă în cazul lui în conceptul de miraculos, de magic, de fabulos. Tocmai de aceea el subordonează şi romanul legilor fabulei ; şi într-un mod mai mult sau mai puţin expres, pentru el, raportul dintre roman şi fabulă se transformă într-o echivalenţă a acestora. Pentru el, care consideră o dată pentru totdeauna că lumea întreagă e o fabulă, pentru el care, în legătură cu istoria, afirmă că va deveni odată cu trecerea timpului o fabulă şi că va trebui să redevină ceea ce a fost ea iniţial, cum ar putea ca romanul — amplă relatare poetică a faptelor omeneşti — să fie altceva

decît o fabulă mai elevată, adică avînd o semnificație mai profundă? În acest sens, Novalis afirmă că «romanul e, ca să spunem așa, istorie liberă, aproape o mitologie a istoriei». Pentru el «a romantiza» înseamnă așadar «a conferi lucrurilor vulgare o altă semnificație, lucrurilor comune un aspect misterios, lucrurilor cunoscute demnitatea necunoscutului, finitului o aparență infinită». Și, în sfîrșit, afirmația că romanul trebuie să fie poezie de la un capăt la altul coincide în mod logic cu alta: că totul «e atît de firesc și totodată de miraculos, de a ne face să credem că nu poate fi altfel, că pînă acum lumea n-a făcut decît să doarmă și abia acum a fost descoperită semnificația lumii»".[1]

Pe drept cuvînt, același critic notează că teoria romanului în concepția lui Novalis se împletește mereu cu principiile eticii sale și ale metafizicii, grație lanțului comun al iubirii. Acest concept al iubirii stă la baza gîndirii filozofice a lui Novalis. Dar chiar și romanul celebrează sentimentul iubirii și deci își găsește un loc în cercul speculativ mai general. Iubirea operează transfigurarea realității în valori magice. În structura romanului, această idee acționează ca un ferment: „iubirea — afirmă Novalis — a recitat totdeauna romane, iar arta de a iubi a fost totdeauna romantică", tocmai pentru că „iubirea e suprema realitate, originea primă: și toate romanele în care există adevărata iubire sînt basme, sînt întîmplări magice".

Dar se înțelege că Novalis introducea un alt concept de roman. În ochii săi, chiar și *Wilhelm Meister* al lui Goethe e o operă aservită realismului și, prin aceasta, prevalent „prozaică". Ea se reduce, susține el, la „o poveste burgheză și domestică poetizată". Aprecierea pe care o face Novalis asupra romanului goethean sfîrșește prin a marca ruptura dintre concepția realistă despre genul narativ și aceea de tip mistic și simbolist. Lui i se pare că spiritul întregului roman *Wilhelm Meister* s-ar putea defini ca „un ateism artistic" și că „această carte e un *Candide* îndreptat împotriva poeziei". Romanului goethean, Novalis îi opune propriul său *Heinrich von Ofterdingen*, pe care l-a conceput ca o desăvîrșită anti-

[1] Rudolf Haym, op. cit., p. 424.

teză a primului. Realismul lui *Wilhelm Meister* era conturat de aura mistico-magică pe care Novalis o extrăgea din poziţia sa intelectuală :

„Întregul roman e întrucîtva dovada marii ecuaţii dintre viziunea asupra lumii şi poetica lui Novalis. O lume absolut poetizată, adică miraculos transparentă în ciuda confuziei şi sustrasă legilor intelectului şi ponderii realităţii sensibile, e înfăţişată în elementul său, în elementul fanteziei visătoare şi fabuloase." [1]

De aceea, romanul se foloseşte de schema istoriei, dar numai pentru a pregăti o schemă metafizicii vieţii umane, care, la rîndul ei, se înalţa şi se identifica cu metafizica universului. În termeni de estetică generală n-ar fi greu să punem de acord gîndirea lui Novalis şi aceea a lui Friedrich Schlegel, şi să demonstrăm că rezultatele lui *Wilhelm Meister* nu sînt chiar aşa de diferite de acelea ale lui *Heinrich von Ofterdingen,* ci se deosebesc doar în măsura în care diferă personalităţile lor lirice. Dar pe planul „poeticii", adică pe planul aplicării unui criteriu literar şi a unei experienţe de sensibilitate artistică, deosebirea dintre Goethe şi Novalis, şi dintre acesta din urmă şi Friedrich Schlegel pune în discuţie problema romanului şi, în definitiv, a artei în întregime şi formulează limitele realismului narativ, în jurul căruia se poartă discuţii de aproape două secole.

7. Nu e greu să urmărim dubla atitudine a scriitorilor faţă de genul narativ, dacă nu pierdem din vedere cele două dimensiuni : cea a lui Novalis şi cea a lui Friedrich Schlegel. Pentru noi, e semnificativă împrejurarea că fratele lui Schlegel, August Wilhelm, ataca pe cale istorică problema genului narativ pornind de la observarea *Decameronului* lui Boccaccio. În concluzie, el atrăgea atenţia asupra scopurilor evoluţiei literare, cunoscute nouă, deoarece le-am identificat în conştiinţa critică a secolului al XVI-lea italian. Şi de data aceasta, punctul de plecare îl constituie literatura clasică şi poetica lui Aristotel. În Antichitate, distincţia genurilor lite-

[1] Rudolf Haym, op. cit., p. 427.

rare era şi mai riguroasă, iar A. W. Schlegel amintea că însăşi distincţia dintre poezie şi proză e condiţia obligatorie a esteticii anticilor. Dar tocmai contaminarea genurilor şi amestecarea formelor lirice cu cele prozastice vestesc apariţia unei noi sensibilităţi, mai moderne, care prefigurează romantismul. Discursul critic asupra lui Boccaccio, în comparaţie şi opoziţie cu Petrarca, îl face să reflecteze asupra povestirii. Faţă de puritatea lirică a *Cançonierului* lui Petrarca, cum se configurează oare poezia contaminată şi prozastică a *Decameronului*? Raţionamentul pe care-l urmăreşte A. W. Schlegel e cît se poate de determinant pentru conceptul de literatură modernă. După părerea lui, anticii admiteau ca în proză să se strecoare elemente poetice. Ba chiar o astfel de perspectivă era prevăzută de canoanele retoricii. Dimpotrivă, după Schlegel, arta modernă şi îndeosebi cea romantică considera procesul invers, adică în sensul că poezia trebuie să se despartă de proză (e de ajuns să ne gîndim la prozodia anticilor, categoric distinctă de limbajul vorbit şi prozastic, în timp ce metrica vulgară şi romanică se baza pe limba comună şi pe structura prozei şi a vorbirii). Acesta e un principiu fundamental pentru estetica romantică, şi, în numele lui, arta de a povesti se situează pe primul loc în experienţa poetică a modernilor. Chiar şi A. W. Schlegel îşi dădea seama că *Decameronul* a constituit adevărata mare reformă a literaturii. Iar forma esenţială o reprezintă proza situată pe planul poeziei :

„Acest gen e romanul, care deci nu trebuie înţeles ca o concluzie şi ca o formă de degenerare, ci ca una primară, ca un gen capabil să reprezinte totalitatea poeziei moderne. Pînă şi în dramă, romanul domină toată poezia recentă, poezia «romantică» ; marii dramaturgi moderni şi forma tuturor operelor teatrale germane sînt judecate după principiile romanului, în aşa fel încît cine nu ştie să se orienteze în compoziţiile lui Cervantes va avea puţine şanse să-l înţeleagă pe Shakespeare." [1]

Concluzia la care ajunge August Wilhelm Schlegel e că „romanul dă tonul întregii poezii moderne". Şi, dealtminteri, caracterul epic al romanului şi al teatrului (în măsura în care

[1] Rudolf Haym, op. cit., pp. 880—881.

și într-unul și în celălalt autorul ar avea posibilitatea să introducă și să reprezinte un întreg univers uman, istoric, social, moral) va deveni un loc comun al criticii secolului al XIX-lea. Tot August Wilhelm Schlegel în celebrele sale *Lecții asupra artei dramatice* recunoștea această calitate foarte înaltă a teatrului shakespearian. Paginile sale ar putea fi socotite mostre ale sensibilității romantice din veacul trecut, pe care autori și critici o atribuiau îndeosebi destinului romanului și universalității sale :

„Din întîmplare, nici un autor n-a izbutit ca Shakespeare să ducă la o asemenea perfecțiune talentul de a zugrăvi. Nu numai că el știe să-l aplice la toate condițiile, sexele, vîrstele, ba chiar și la cea mai fragedă copilărie ; nu numai că știe să pună în mișcare regi și cerșetori, eroi și pungași, înțelepți și nebuni la fel de bine ; nu numai că ne transportă în veacurile trecute, printre popoare străine... ; nu numai că el își caracterizează personajele cu o profunzime și cu o precizie care nu ne permite nici să le clasificăm cu denumiri generale, nici să le analizăm în adînc ; nu numai că el, asemeni unui nou Prometeu, creează oameni ; dar deschide porțile lumii fermecate a spiritelor, evocă spectre, le face pe vrăjitoare să-și celebreze oribilele lor ceremonii, umple văzduhul cu genii și grațioase silfe... Într-un cuvînt, după cum știe să introducă fantezia cea mai fecundă și mai îndrăzneață în imperiul naturii, tot astfel introduce natura în domeniul fantasticului aflat pe deasupra oricărei realități ; iar noi ne mirăm aflîndu-ne atît de aproape de extraordinar, și în același timp atît de familiari cu miraculosul." [1]

În numele lui Shakespeare se puteau așadar pune de acord teoriile înrudite ale lui Goethe și Friedrich Schlegel cu acelea ale lui Novalis.

[1] În traducerea lui Giovanni Gherardini, op. cit., p. 263.

PSIHEEA OCULTĂ

1. Rolul eroului devine din ce în ce mai problematic. La drept vorbind, chiar şi mai înainte, după depăşirea prozopopeii eroice a epicii şi tragediei, protagonismul suferise importante limitări. Actorul începuse să reprezinte partea antagonistului, a celui care investighează, a spectatorului. El atrăgea atenţia asupra faptului că acum realitatea şi societatea se sustrăgeau controlului său, se deziceau de voinţa sa, acţionau pe socoteală proprie, ajungeau chiar să-l ignore. În dezvoltarea literaturii (şi, în acest caz, să ne gîndim mai ales la genul narativ) personajul se deprinde să cunoască alternativa de a fi aşezat în centrul evenimentelor sau de a fi împins la marginea lor. Realitatea, pe care într-o vreme el încercase să o stăpînească şi s-o dirijeze, îl sileşte treptat să o suporte. Şi de cele mai multe ori, personajul iese din aceasta mortificat, declasat, rănit în demnitatea şi încrederea sa. Se poate afirma că în întregul secol al XVIII-lea asistăm la această curbă descendentă. În cadrul restaurării romantice a valorilor spirituale chiar şi personajul pare să se întoarcă împotriva acelui curent care începuse să contribuie la dezagregarea lui. Cea mai importantă încercare se datorează lui Alessandro Manzoni şi romanului acestuia. Chiar şi din acest punct de vedere *Logodnicii* constituie o soluţie sau măcar o exemplară intenţie. Omul e restituit propriei sale responsabilităţi personale. Cauzele mîntuirii şi pierderii sale se află în el : iar harul, providenţa, misteriosul semn al divinităţii pot să-i vină în ajutor în operaţia de alegere. Încă o dată, nefericirea existenţei e răscumpărată sau consolată de sentimentul transcendenţei. Dar chiar şi Manzoni nu a reuşit să facă abstracţie de presiunea pe care societatea, obiceiurile, natura însăşi o exercită asupra personajului şi-l închid în menghina faptelor, a aparenţelor, a convenţiilor, a falselor cauze. Ar fi de ajuns figura Călugăriţei din Monza pentru a atesta adînca şi invincibila perplexitate a autorului care reuşeşte cu greu să ţeasă firele persona-

jului creat de el însuşi. Acea dureroasă descoperire a lui Goethe, că în destinul tînărului Werther el reprezentase pierderea identităţii omeneşti, se repeta acum în figurile manzoniene : don Rodrigo, Cel-fără-nume şi Călugăriţa din Monza. Dealtfel, autorul *Tînărului Werther* se declara, nu fără o profundă justificare, un entuziast admirator al *Logodnicilor*.

Din punct de vedere al inovaţiilor tehnice, este sigur că o dată cu *Logodnicii* s-a realizat pentru prima dată într-o formă deliberată ridicarea pe un plan superior a unor interpreţi „umili", ca Renzo şi Lucia, într-un roman care intenţiona să fie oricum altfel decît idilic sau sentimental. Prezenţa lor caracterizează structura internă a naraţiunii şi condiţionează climatul operei ; dar e tot atît de adevărat că în ei înşişi, adică rupţi din mediul moral pe care în chip inconştient ei îl ilumineză, aceşti doi eroi nu au un relief prea marcat. Rolul lor principal e de a echilibra natura şi religia, încrederea şi resemnarea. Amîndoi au rostul de a experimenta docilitatea unor oameni care datorită educaţiei lor vechi se lasă conduşi de providenţă. Cea mai îndrăzneaţă reformă introdusă de Manzoni constă în faptul că i-a conceput în centrul romanului şi ca o oglindire a unui fel mai general de a resimţi viaţa. Cu toate acestea, arta din *Logodnicii* descoperă şi în alţi protagonişti dimensiuni umane inedite.

2. Se poate admite că unele episoade din *Logodnicii* sînt prea dezvoltate. Se poate socoti că întîmplări şi personaje, care intră îndreptăţit în trama romanului, se ramifică printr-o excesivă dezvoltare, ajungînd să ocupe un loc prea mare, compromiţînd economia naraţiunii. Chiar şi Goethe, care a fost primul admirator al romanului („impresia pe care ţi-o face la lectură e de asemenea natură încît treci de la o mare emoţie la stupefacţie") împărtăşea această părere : „Ar trebui scurtată cu o bună parte descrierea războiului şi a foametei, şi cu două treimi descrierea ciumii, în aşa fel încît să rămînă doar atît cît e necesar pentru înţelegerea personajelor" [1]. Cenzurările de acest tip şi respectivele rectificări se corelează

[1] Mă folosesc de eseul meu *Il realismo dei „Promessi Sposi"*, Napoli, Liguori, 1963, pp. 115—134.

de două premise critice opuse: pe de o parte, Goethe se supunea gustului pentru povestirea rapidă, închegată, unitară, bazată pe o alcătuire esențială și lirică, pentru care orice digresiune sau dilatare devine suspectă, iar pe de alta, el accepta, dimpotrivă, conceptul de roman epic, în care contează ampla scenografie istorico-socială și vitalitatea proliferantă a psihologiilor și cazurilor de conștiință. De fapt, Alessandro Manzoni posedă ambele calități: și dacă, într-o privință, tinde spre controlul și măsura concisă, în același timp el năzuiește să compună o mare frescă pentru a reprezenta o întreagă civilizație. Ne-am putea gîndi, doar ca o anticipare a iminentei situații a naratiunii din Europa, la zelul stilistic al unui Flaubert și la viziunea epică a unui Tolstoi.

Și totuși e adevărat că episodul cu Călugărița din Monza e de o surprinzătoare amploare și, ceea ce e mai important, apare perfect realizat, ca un mic roman autonom în vastul corp al naratiunii[1]. Povestea ei, în măsura în care se inserează organic în țesătura romanului și-i confirmă geneza etico-socială, e tratată totuși destul de distinct din punct de vedere psihologic, într-un mod care s-ar putea defini ca atipic. Înainte de orice, raportul obișnuit dintre autor și per-

[1] Prima redactare a romanului (cu titlul *Fermo e Lucia)* datează din anii 1821—1823. Și cînd a schimbat numele lui „Fermo Spolino" în „Renzo Tramaglino" (iar „Lucia și Agnese di Zarella" au devenit „Lucia și Agnese di Mondella") titlul cărții avea să oscileze între „Sposi Promessi" și „Promessi Sposi". În prima formă („Fermo e Lucia") povestea „Doamnei" era cuprinsă în paginile 152—225 (din volumul I al ediției critice îngrijite de Alberto Chiari și Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, în trei volume) adică 75 de pagini. Însuși autorul admitea: „De mai multe ori ne-am întrebat dacă n-ar fi bine să lăsăm deoparte din povestirea noastră aceste rușinoase și atroce întîmplări; dar ținînd seama de impresia pe care ne-o făcea citind-o în textul manuscrisului, ne-am dat seama că e o impresie de spaimă, și ni s-a părut că dezvăluirea răului atunci cînd produce spaimă e nu numai inofensivă, dar chiar folositoare". În versiunea a doua (1825—1827), tăieturile operate de autor au făcut ca povestea „Doamnei" să aibă dimensiuni mai firești. În ediția modernă a lui Chiari și Ghisalberti, ea ocupă paginile 145—185 (adică 42 de pagini față de cele 75 ale primei redactări). Să notăm că romanul întreg are 675 de pagini: față de aceasta, episodul Gertrudei ocupă aproximativ a șaptesprezecea parte, în timp ce la dimensiunile inițiale ar fi constituit a noua parte din roman.

sonajul său apare substanţial schimbat. Faţă de toţi ceilalţi protagonişti, Manzoni obişnuieşte să se pună într-o condiţie dialectică. De obicei, caută să colaboreze cu realitatea, cu destinul, cu tainicele intenţii ale Providenţei. Fiecare dintre actorii săi e treptat recuperat sferei raţiunii din adîncul biografiei psihologice. Acest proces intrinsec conştiinţei îngăduie scriiturii manzoniene să adopte o sensibilitate pasională şi romantică pentru a o cristaliza în ordinea raţională. Dimpotrivă, atunci cînd trebuie să descurce încurcăturile morale ale Gertrudei, scriitorul e uimit şi alarmat. Nu mai dispune de colaborarea Providenţei şi nici nu-l mai ajută în acest caz parabola constantă a talentului său, care de obicei îl face să cucerească pentru responsabilitatea etică zonele unei experienţe nechibzuite sau neştiutoare. Cu Călugăriţa din Monza contururile ascunse ale psihologiei se extind din ce în ce mai mult, şi, ori de cîte ori scriitorul încearcă să le aducă pe planul analizei şi al conştiinţei, descoperă umbrele inexplicabile ale substratului ei patologic. În tot romanul, numai personajul Gertrudei posedă această dimensiune de sondaj infinit. Şi acel genial echilibru propriu conştiinţei manzoniene, atît de fericit confirmat de Croce, care îl atribuia formaţiei iniţiale enciclopediste şi iluministe a scriitorului, supravieţuind experienţei ulterioare, catolico-janseniste („aşadar, într-un anume sens, se poate afirma că Manzoni a îmbinat în temperamentul lui singular această dublă moştenire istorică"), pare acum întrucîtva surprins de inepuizabila şi ireconciliabila iraţionalitate care inundă pe căi misterioase sufletul şi comportarea Gertrudei.

Psihologia ei e una prohibită, inspirînd conştiinţei scriitorului o atitudine de atracţie şi în acelaşi timp de repulsie. Mediul moral în care se învîrteşte Gertrude îi apare ca o imensă cursă, ce contribuie la diminuarea obişnuitei încrederi a artistului în stăpînirea propriilor sale personaje. Naratorul nu izbuteşte să depăşească perplexitatea omului normal care-şi asumă riscul de a sonda teritoriile bolnave ale vieţii. Nu e vorba numai de o ezitare, ci de semnalarea unei obscure ameninţări de contagiune morală. Pentru că şi răul, de îndată ce se întrupează, începe să dobîndească o anumită justificare,

sau cel puţin beneficiază de atenuările pe care viaţa şi societatea ajung totdeauna să i le conceadă. Însăşi analiza duce la realism, adică la o dispoziţie de înţelegere a realităţii şi experienţei. De exemplu, în ceea ce-l priveşte pe don Rodrigo, Manzoni e ferm, judecata lui e clară ; dar cu privire la Gertrude, el devine prudent, s-ar spune : circumspect. Îşi dă seama că manipulează substanţe periculoase. De aici derivă o elaborare stilistică de o incomparabilă delicateţe. Nici măcar conversiunea Celui-fără-nume, care constituie cea mai dificilă parte a întregului roman, nu l-a costat atîta atenţie şi atîta scrupul. Portretul Călugăriţei din Monza e făcut cu o luciditate atît de încordată, încît pare că stă să se fărîme în orice clipă. De la un rînd la altul, Manzoni scoate la lumina expresiei o zonă de viaţă blestemată. De aceea, Călugăriţa din Monza e personajul cel mai modern din *Logodnicii.* Eroii pe care epica secolelor al XIX-lea şi XX i-a aliniat în literatura italiană, nu au, cu toţii la un loc, adîncimea ermetică a creaturii lui Manzoni, sau, cel puţin, nici unul nu provoacă acea tainică senzaţie de spaimă pe care o comunică Gertrude. Manzoni a reuşit să o facă evidentă lăsînd-o totuşi învăluită într-o discreţie imposibil de sondat. Această dublă caracteristică stilistică — evidenţa şi misterul — constituie valoarea inimitabilă a scrieturii lui Manzoni. Orice detaliu asupra căruia stăruie scriitorul, pentru a clarifica condiţia morală a Gertrudei, sfîrşeşte prin a spori haloul de umbră. Paginile „portretului", relativ puţine, sînt ca o chintesenţă ale cărei elemente constitutive rămîn în continuare necunoscute, şi pe care ulterior scriitorul se va gîndi să le elibereze şi să le combine din nou într-o perspectivă istorică şi socială mai amplă.

Dar mai mult decît nişte cauze determinante, toate condiţiile obiective pe care scriitorul va intenţiona să le analizeze pot fi considerate concomitente, ca tot atîtea cauze acţionînd împreună. Pentru un scriitor de educaţie etică şi religioasă ca Manzoni, care nu putea concepe lumea oamenilor decît edificată pe principiul responsabilităţii, chiar şi existenţa abjectă a Gertrudei îşi găsea justificări mai reale şi, prin aceasta, mai liric personale, înăuntrul conştiinţei. Şi,

totuşi, e tot atît de adevărat că pentru prima dată în literatura italiană sensul răului şi al păcatului se dovedeşte înrădăcinat în sînge, în obiceiuri, ca într-un teren de formaţie milenară în care istoria şi societatea îşi împart în mod egal o precisă responsabilitate. În această perspectivă, destinul Doamnei din Monza se fixează ca un exponent de cel mai înalt grad al structurii întregului roman. Cu ea, problema răului se precizează istoric în cadrul societăţii, caracterul ei monstruos atestînd că ea şi-a aflat deja un loc în gîndirea lui Rousseau.

3. De la realismul istoricizant şi ideologic al esteticii romantice, Manzoni a alunecat în cercul mai angajant al naturalismului: „ante litteram" dacă vreţi, dar deja anticipat în atributele sale cele mai precise şi mai obligatorii. Cesare De Lollis (1863—1928) a fost acela care a indicat „determinismul" de tip naturalist ca pe un fapt la care trebuie să raportăm soarta lamentabilă şi blestemată a Gertrudei. Într-adevăr, Manzoni i-a conceput portretul ca o rezultantă aproape geometrică a unei convergenţe de factori istorici, ambientali, sociali, familiari, ereditari, ca un precursor al teoriilor ce vor fi formulate cîteva decenii mai tîrziu în „filozofia artei" a lui Hippolyte Taine şi în „romanul experimental" al lui Emile Zola, dar şi cu o mare cotă de libertate lirică în perspectiva unui comportament personal şi dinamic, pe care după Manzoni numai Flaubert din *Doamna Bovary* va şti s-o experimenteze cu o delicată şi subtilă discreţie: „amîndoi", după cum spune De Lollis, „izbutesc să facă din respectivele lor eroine două predestinate — şi nu contează că unul e elevul lui Degola şi al lui Tosi, iar celălalt e contemporan cu Comte şi cu Taine. O predestinare prin temperament, însoţită de o conspiraţie a împrejurărilor" [1].

Dar deja cu treizeci de ani înaintea lui De Lollis, Giovanni Pascoli, în căutarea unei scrieri concrete şi precise,

[1] Într-o carte dintre cele mai revelatoare pentru critica lui Manzoni: *Alessandro Manzoni e gli storici liberali francesi della Restaurazione*, Bari, Laterza, 1926.

în care lucrurile să-şi păstreze numele lor specific şi prezenţa fizică, ca un antidot faţă de estetica indeterminatului şi indefinitului urmărită de Leopardi şi D'Annunzio, a scris o pagină în care îl situase pe Manzoni într-o perspectivă analoagă :

„Şi, totuşi, de la *Logodnicii* am fi putut învăţa să facem analize psihologice, zugrăviri de medii, descrieri de natură (vă amintiţi de via lui Renzo ? şi amintiţi-vă de *Paradou* în care totul înfloreşte dintr-o dată, iar plantele sălbăticite înfloresc de două ori mai puternic) în aşa fel încît să nu trebuiască să-i invidiem pe Flaubert, pe fraţii Goncourt, pe Zola ; şi în *Logodnicii* am fi putut găsi pe cale de formare atîţia germeni ai romanului care au rezistat şi rezistă."

Chiar şi pentru Flaubert, cazul *Doamnei Bovary* este iniţial un fapt „divers" care a fost înregistrat pe hîrtie cu aerul de „document" şi cu impasibilitatea unei anchete, autorul revendicîndu-şi numai invenţia în absolut („Doamna Bovary — susţinea el — nu conţine nimic adevărat. E o poveste în întregime inventată, şi nu am pus în ea nimic din sentimentele mele şi din existenţa mea. Iluzia, dacă totuşi există, provine din impersonalitatea operei"). Ceea ce se întîmplase întocmai cu Gertrude a lui Manzoni, găsită în documente în integrala şi ferocea ei existenţă, retranscrisă pe baza contururilor biografice în paginile primei redactări, dar ulterior reinventată prin fantezia eliberatoare în formă definitivă, într-atît încît să se propună ca exemplară : „Dacă *Logodnicii* — după cum spune tot De Lollis — ar fi fost o carte scrisă în limba franceză, din acel episod s-ar fi scos «gertrudismul» exact cum din Doamna Bovary s-a scos «bovarismul»".

4. Portretul Doamnei pare un studiu pe viu. Însăşi grija pe care i-a acordat-o scriitorul de la o redactare la alta ne dovedeşte aceasta. Nici un alt portret literar nu egalează pe cel al Călugăriţei din Monza. În toate celelalte, Manzoni e precis, meticulos, precaut ; dar în cazul ei ne dăm seama că el pretinde pentru sine, adică pentru limbajul său, ceva mult mai important. El ştie că se află în faţa unei personalităţi complicate, ambigue, care-i scapă, pentru care e nevoie de

alte mijloace, de un control mai riguros. El trebuie să redea un temperament mai puternic, mai viguros, subminat de o imensă slăbiciune ; un orgoliu fără limite care se consumă într-un regim de constrîngeri ; o voinţă dezlănţuită care cedează în faţa instinctului, a pasiunii ; o sete nedomolită de afecţiune care se transformă într-o existenţă aridă, plină de resentimente ; o dorinţă de a comunica şi conştiinţa că e condamnată să ducă o viaţă de interdicţii, de singurătate, de pustiu. Şi, mai cu seamă, sentimentul de a se şti în afara oricărei solidarităţi reale, exclusă din propria ei societate, prizoniera unei religii fără credinţă, sub nişte vestminte mincinoase, cu un destin greşit şi mai ales suportat tiranic. Scriitorul a vrut să redea toate acestea într-o singură pagină, a încercat să anticipe într-o concentrare ireductibilă ceea ce va spune despre ea şi despre copilăria şi adolescenţa ei în capitolele următoare, condensînd întreaga ei soartă în trăsăturile feţei, în strălucirea şi umbrele privirii, în paloarea pielii, în statură, în gesturi, în ţinută, în îmbrăcăminte : mai înainte de a vorbi, de a se dezvălui prin glas. O frumuseţe ofilită, o tinereţe distrusă, un orgoliu umilit, o demnitate rău înţeleasă, o cruzime veche şi înrădăcinată, o eleganţă inconformistă : toate acestea coexistă într-un permanent conflict. Scriitorului nu i se mai întîmplase să fie obligat să aibă de-a face cu un personaj care i se născuse din fantezie caracterizat printr-o insolubilă contradicţie. Planul lui e foarte dificil. E fără îndoială cel mai greu examen pe care el l-a pretins de la scrisul său. Scriitorul trebuia să redea două calităţi morale : forţa şi slăbiciunea ; şi să echilibreze două sensibilităţi opuse : misterul şi contradicţia. Şi în felul acesta el îşi închipuia că va putea suscita în cititor un sentiment de atracţie şi de bănuială. Fiecare amănunt al „portretului" contribuie la alcătuirea „compoziţiei". Într-o singură pagină se realizează o dramă. Ea conţine un dinamism psihologic de neînfrînat. Se observă alternanţa mişcării şi a imobilităţii, a prezenţei şi a absenţei, a participării şi distragerii. Datorită acestor trăsături sugestive, atît de precise şi în aceeaşi măsură indefinite, care ne obligă să vedem şi să judecăm, şi totodată lasă o parte de umbră, de mister, de incomprehensiune, nu o

mai putem uita. Toate elementele descriptive sînt foarte reliefate : „contracţia dureroasă“ a frunţii, „mişcarea rapidă“ a sprîncenei, „fixitatea“ privirii şi „căutătura arogantă“, şi, pe neaşteptate „graba“ de a se ascunde, de a se izola, şi uneori senzaţia cuiva care caută „afecţiune, reciprocitate, milă“ ; pe de o parte, acea durere închisă în sine, făcută din ură şi din resentiment, şi dintr-o dată o senzaţie de lene, de oboseală aproape ; iar înăuntrul ei, „acţiunea unui gînd ascuns“ : o „graţie delicată“ şi o „extenuare lentă“ ; şi, mai ales, ochii şi mişcările buzelor : „bruşte, vii, pline de *expresie* şi de *mister*“. Aceşti doi termeni din urmă caracterizează pe Doamna din Monza şi marea artă a lui Manzoni. Şi de asemenea : acea „parţială abandonare a conduitei“ în comparaţie cu acel „mers şerpuitor, neregulat şi prea vlăguit“, precum şi ceea ce în ea era „prea studiat sau neîngrijit“, şi acel amestec imposibil de discriminat de „uitare“ şi de „dispreţ“. Nu ne-ar fi uşor să găsim o pagină ca aceasta în întreaga proză modernă, în stare adică să rezume un „portret“ viu ca acela al Doamnei din Monza, care devine evident chiar şi în strălucirea ei ermetică, s-ar zice pecetluită.

Ea apare vie şi plină de viaţă, şi totuşi e oarecum deja marcată. Se află prezentă în faţa noastră, dornică să trăiască, dar e ca şi cum şi-ar fi consumat existenţa şi şi-ar fi plătit scump propria experienţă. A adunat atîta experienţă în ea, dar parcă aceasta nu i-ar aparţine ei. În tinereţea ei, apar deja semnele descompunerii fizice şi morale, ale dezgustului provocat de insatisfacţie, ale unei atavice pierderi a existenţei.

5. După cum se ştie, Manzoni are simpatii şi antipatii faţă de personajele sale. Îi apreciază cel mai mult pe cardinalul Federico Borromeo şi pe fratele Cristoforo. Dar cei pe care-i „respectă“ mai mult pe plan artistic sînt Cel-fără-nume şi Călugăriţa din Monza. Faţă de ei are alt fel de „admiraţie“. În fiecare dintre ceilalţi, e o dezvoltare, un progres, o confirmare : aşa se întîmplă cu Don Abbondio, cu Don Rodrigo, cu Agnese, cu Renzo şi Lucia etc., sau cu atît mai mult cu mai sus-numiţii Cristoforo şi Federico Borromeo care se află situaţi la un nivel moral mai conştient

şi mai elevat. Şi, dimpotrivă, progresiunea sau desfăşurarea Celui-fără-nume şi a Călugăriţei din Monza continuă să fie însoţită de o senzaţie de mister, de ceva ascuns, de mişcări tainice. Sînt nişte personalităţi care, pe măsură ce înaintează în viaţă şi cîştigă experienţă, se exprimă din ce în ce mai mult dar nu-şi dezvăluie semnele ascunse, nemărturisite, inexplicabile, care continuă să le stăpînească sufletele. Avem precisa senzaţie că tratînd figura morală a Celui-fără-nume şi a Călugăriţei din Monza, scriitorul îşi dă seama că se află în faţa a două „fenomene" ale psihologiei umane, a căror judecată trebuie formulată cu o extremă prudenţă şi circumspecţie. Amîndoi mărturisesc mereu reacţiile imposibil de sondat ale sufletului nostru şi raportul lor tainic şi inexplicabil cu conştiinţa divină, cu prezenţa invizibilă a Providenţei. Amîndoi, adică, se completează în mod liric. Ei trăiesc în roman cu întreaga lor desăvîrşire artistică, dar rămîn oarecum „nedesăvîrşiţi". În aceasta constă farmecul lor poetic. În fiecare din ei se ghicesc profunzimi imposibil de atins. Sînt singurii actori din *Logodnicii* cu care nu ne putem familiariza. Sînt aceia care fascinează cel mai mult şi pe care-i cercetăm mai profund decît pe ceilalţi ; dar e ca şi cum s-ar fi căscat nişte abisuri ale conştiinţei, în care nu putem pătrunde pînă în adînc cu privirea. Structura lor e asemeni cu conştiinţa noastră însăşi, care ne scapă îndată ce o investigăm mai în adînc.

Numai cu aceşti doi eroi, arta lui Manzoni izbuteşte să ofere o dimensiune inepuizabilă, imposibil de surprins, aproape insondabilă a conştiinţei umane. Pentru scriitorul care a trasat psihologia Celui-fără-nume şi a Călugăriţei din Monza, nu era vorba să posede secretul şi să-l traducă într-o pagină cu litere limpezi, aşa cum a ştiut să facă în cazul celorlalte personaje ; era nevoie să le domine biografia, să o înţeleagă în substanţa ei cea mai profundă, să o reprezinte cu obişnuita lui pătrundere şi, în acelaşi timp, să lase aceste rezonanţe nemărturisite, îngropate parcă în ascunzişurile sufletului şi ale sensibilităţii. Aceste două personaje seamănă cel mai mult cu tipurile lirice al lui Napoleon din poezia *Cinci Mai* şi al Ermengardei din *Adelchi*.

Atît psihologia Celui-fără-nume cît şi psihologia Călugăriţei din Monza sînt diferite de celelalte care populează romanul, şi aceasta nu numai pentru că fiecare dintre ele are fizionomia şi norma sa intrinsecă, dar şi pentru că acestea două au în lăuntrul lor zone de umbră, de necunoscut, de inexprimabil. Sînt cele mai viguroase şi mai moderne creaţii ale lui Manzoni. În *Logodnicii,* Cel-fără-nume şi Călugăriţa din Monza sînt figurile care fac obiectul introspecţiei celei mai pătrunzătoare şi, în acelaşi timp, sînt protejate de ceva tainic, de ceva incomunicabil, indefinit. În aceasta constă marea lor profunzime şi seducătoarea lor modernitate. Numai faptul că critica se obstinează să le supună unei neîncetate şi mereu nesatisfăcute investigaţii, constituie dovada „compoziţiei" lor complexe şi în oarecare măsură ermetice.

Toate paginile din *Logodnicii* se nasc dintr-o mare şi pasionată cercetare ; dar cele care zugrăvesc aceste două personalităţi sînt mai supravegheate, au o concentraţie stilistică mai mare, fac apel la o atenţie a intenţiei proiectării şi pătrunderii atingînd poate culmea la care e în stare să ajungă stilul unui prozator. Ambele personaje sînt rodul unei adevărate „cercetări". Nu există nici un cuvînt care să nu fie bine cîntărit, asemeni pieselor dintr-un mozaic. Aici se simte, mai mult ca oriunde, felul în care autorul „compune", adică măsura în care se află cufundat într-un travaliu de o extremă responsabilitate expresivă.

BCUIASI CENTRU

SUBLIMAREA INFIMULUI

1. În sfîrşit, fusese hotărît destinul imprudent al acelui tip de personaj care şi-a propus să străbată sau să descopere în propria sa viaţă şi în societatea tuturor un pustiu. Naturalismul, realismul, decadentismul sînt forme istorice ale aceluiaşi proces de decadenţă : şi sînt în acelaşi timp tot atîtea încercări de a salva pe erou, de a-i da un chip plauzibil dacă nu precis, şi de a-i atribui un rol credibil dacă nu sigur. Dacă ne gîndim bine, chiar şi *Doamna Bovary*, care marchează o nouă etapă, aceea a romanului naturalist, poate fi socotită o reîncarnare a tînărului Werther la o distanţă de mai bine de optzeci de ani de la apariţie.[1] Dar cu un plus de fatalism la care Goethe nu se gîndise şi pe care Flaubert îl face în schimb să se ivească chiar din lucruri, din aerul pe care-l respiră personajul său, din istorie, din obiceiuri, din societate, din mediul provincial, din întreg patrimoniul de mizerii, de meschinărie şi deziluzii care ne circulă în sînge, de la originile noastre mai îndepărtate sau mai apropiate, atavice sau actuale. Situaţia care în acea capodoperă numită *Doamna Bovary* e rezultatul unei extreme discreţii, aşa cum se cuvine sensibilităţii lirice a rafinatului ei autor, va exploda în formele cele mai brutale şi mai evidente în romanul lui Zola. Ar fi de ajuns să ne gîndim la diferenţa dintre *Nana* a lui Zola şi *Doamna Bovary*. E triumful concepţiei naturaliste, care vede personajul cufundat pînă la gît în haosul indistinct al realităţii, în care omul e un prizonier, asediat de mii de nevoi, paralizat de tare ancestrale, ducînd o existenţă cenuşie, în care zorile nici nu se ivesc bine şi soarele a şi apus.

[1] Dintre operele lui Gustave Flaubert (1821—1880) amintim aici pentru demonstraţia noastră : *Doamna Bovary* (1857) şi *Educaţia sentimentală* (1870). Capitolul acesta e completat cu altul, despre *Interpretul absent*.

A doua zi după procesul de imoralitate intentat împotriva romanului *Doamna Bovary* (cu un verdict de achitare), Sainte-Beuve se ocupa de el într-una din *Causeriile* sale (luni, 4 mai, 1857). El a fost primul care a notat că romanul lui Flaubert utiliza un procedeu diferit față de obișnuita structură narativă [1]. Criticul era frapat de intenționata absență a lirismului și, în locul lui, de apariția unei arte care pare să urmărească doar severul și nemilosul adevăr al experienței, mai curînd decît visul poetic și idealismul vieții: „Idealul a murit; lirismul a amuțit. Ne-am cuminți. Pînă și în artă a pătruns un adevăr sever și nemilos, ca ultim cuvînt al experienței". Flaubert — continuă Sainte-Beuve — a trăit în provincie, într-un ungher, într-un tîrg, într-un orășel, și ce anume a văzut? doar „meschinărie, mizerie, pretenții, stupiditate, rutină, monotonie și plictis". Dar constatarea cea mai importantă formulată de critic se referă la personaje, nici unul dintre acestea neputînd nu numai să se confunde cu autorul, dar nici măcar să justifice bănuiala că e așa cum autorul ar fi vrut să fie. Fiecare dintre ele dă impresia că e așa cum e, absolut adevărat și obiectiv, separat și emancipat de scriitor.

„Printre toate aceste personaje foarte reale și foarte vii, nu există unul care să poată fi bănuit că e așa cum l-a vrut autorul; nici unul n-a fost creat de el cu alt scop decît pentru a fi descris cu toată precizia și cruzimea, nici unul n-a fost menajat așa cum menajezi un prieten; autorul s-a abținut complet, el nu există decît pentru a vedea totul, pentru a arăta totul și pentru a spune totul; dar în nici un colț al romanului nu i se zărește nici măcar profilul. Opera e în întregime impersonală. E o mare dovadă de forță."

În felul acesta era categorisit de către critică conceptul de impersonalitate. Iar altă observație a lui Sainte-Beuve, și ea definitorie, se referă la stilul lui Flaubert, un stil precis, minuțios, meticulos, aproape îndărătnic. Dealtminteri, deși

[1] „Cu ajutorul *Doamnei Bovary*, descoperim un alt procedeu, alt tip de inspirație și, dacă e să spunem totul, o altă generație, diferită de a noastră."

Sainte-Beuve recunoaşte că la baza romanului autorul a pus un principiu etic sănătos, e tot atît de adevărat că acest principiu e lăsat să fie implicit şi oarecum inedit, şi de aceea cu atît mai dezolat : „De ce meriţi să ţi se spună : — Moralistule, dumneata ştii totul, dar eşti crud. — Cartea are, desigur, o morală : autorul nu a căutat-o, dar nu depinde decît de cititor să o desprindă, şi ea e de-a dreptul îngrozitoare". Dar şi mai mult merită să fie amintită concluzia foiletonului lui Sainte-Beuve, în care acesta observă că o carte ca *Doamna Bovary* reflectă esenţa intelectuală contemporană, îndeosebi aceea care reieşea din ideile lui Hippolyte Taine :

„Căci în multe privinţe şi sub felurite forme, cred a descoperi unele semne literare noi : ştiinţă, spirit de observaţie, maturitate, forţă, un pic de duritate. Acestea sînt caracteristici ce par a afecta pe fruntaşii noilor generaţii. Fiu şi frate de medici distinşi, domnul Gustave Flaubert mînuieşte pana ca alţii scalpelul. Anatomişti şi fiziologişti, vă regăsesc peste tot !"

Odată cu presiunea dizolvantă a vieţii moderne, chiar şi arta şi-a schimbat aspectul şi sensul. Ea încetează de a mai fi o consolare, o fabulă, o evaziune din real ; a devenit protest şi denunţ. Ea nu-şi mai adoarme cititorii ca pe vremuri, nici nu-i mai face să viseze, cum se spunea, cu ochii deschişi. Acum, odată cu naturalismul, arta e lipsită de iluzii şi preferă ancheta, polemica, adevărul de fapt. Încetul cu încetul, se realizează divorţul dintre scriitor şi personajul său. Acum, începînd cu Flaubert, pentru aproape un secol de acum înainte, autorul ţine să-şi declare programatica sa distanţare faţă de personaj, pe care totuşi intenţionează să-l reprezinte. Acum sînt formulate teoria impasibilităţii şi a impersonalităţii [1]. Autorul îşi scindează conştiinţa sa de aceea a

[1] O vreme i-a fost destul de greu cititorului (sau criticului) să se elibereze de ideea de a aprecia „personajul" în funcţie de un anume sistem psihic. Un oarecare echivoc sau mai curînd o formă de iluzionism a pătruns în critică în legătură cu „caracterul" personajelor şi cu presupusa „coerenţă" pe care fiecare dintre ele ar trebui s-o aibă în felul ei. Chiar şi acest etalon al judecăţii, dedus dintr-o dimensiune psiholo-

personajului. El pretinde să-i dea o viaţă separată de sine însuşi, pe care scriitorul o suspectează cu anticipaţie de nesinceritate şi echivoc. Toate profesiunile de credinţă şi programele de obiectivitate în reprezentarea scenică şi în naraţiune au ca rezultat în practica artistică personaje ambigue. Acea perspectivă triunghiulară, care considera autorul, personajul şi realitatea legate intim între ele, se dezagregă acum, încetează de a mai avea raporturi stabile şi bazate pe încredere. Apare epoca decadentismului, în cadrul căreia autorul se dedublează treptat în personaj, pentru ca apoi să-l abandoneze unui destin provizoriu şi prostesc. Atît autorul cît şi eroul său, care foarte adesea e dublura lui cu greu camuflată, nu numai că se situează la marginea realităţii şi a vieţii, dar nici nu ştiu ce să ceară de la aceasta. Începe să dispară pînă şi conflictul cu lucrurile şi cu întîmplările, care, pe vremuri, chiar şi în mizerie, constituiseră o legătură dialectică, o aparenţă de concreteţe, o căutare, chiar şi himerică, a adevărului :

„Problema nu era de a mîntui personalitatea care nu poate fi mîntuită, ci de a o accepta, de a culege din acel infern de răutăţi un dram de valoare şi autoconştiinţă. «Să se ştie ceea ce sînt». Baudelaire s-a cufundat în acel infern şi Flaubert a cufundat-o pe doamna Bovary. Oricît ar fi Emma Bovary de rea, de proastă, de imorală, de nebună, de sinucigaşe, ea e totuşi mai bună decît toată lumea care-o înconjură.

---

gică aproximativă şi improbabilă, a constituit o normă pentru generaţii întregi de scriitori şi de critici. Pînă cînd s-a înţeles că atît de invocata „coerenţă" nu e reală, ci doar o ipoteză artistică (sau numai un loc comun, dacă nu o prejudecată, a criticii). Uneori scriitorii au postulat „personajul" emancipat de intenţia autorului, în virtutea vitalităţii sale concentrate şi automate. În legătură cu aceasta, Paul Valéry scria (în 1928) : „Îi invidiez pe romancierii care ne asigură că sînt convinşi de *existenţa* personajelor lor, cărora pretind să le fie sclavi, să le urmeze orbeşte destinul, să le ignore proiectele, să le împărtăşească durerile şi să le resimtă senzaţiile, — toate nişte cazuri de *posesiune* foarte surprinzătoare care ne fac să ne gîndim la minunile ocultismului, la funcţiile *mediumilor* care ţin pana în mînă pentru nişte *spirite*, şi care suferă transferul sensibilităţii lor într-un pahar de apă şi ţipă de durere cînd cineva vîră un vîrf ascuţit în acea apă." (*Oeuvres*, I, Paris, La Pléiade, 1965, p. 1468.)

Ea e o victimă a religiei sentimentale şi a iubirii transcendentale. E un produs al istoriei, o consecinţă necesară a procesului culturii umane. Spiritul ei corupt e mai nobil şi mai bun decît cel al bărbatului pe care-l seduce sau al celui de care ea e sedusă. Sinuciderea ei e o expresie a refuzului de a se lăsa violată în continuare de lumea care-o înconjură. În ciuda nereuşitei, ea urmărise necontenit să facă din propria ei viaţă o operă de artă. La sfîrşitul romanului, stupidul şi decentul ei soţ, care a ştiut totul despre ea, despre amanţii ei, despre datorii, despre felul în care şi-a neglijat fetiţa, nu se poate lipsi totuşi de ea; distrus, prematur îmbătrînit, el moare. Indiferent ce ar fi fost, Emma simbolizează o potenţialitate umană, infinit mai semnificativă decît mediul burghez stupid de corupt ce o înconjură. Obiectivînd în Emma propria sa personalitate, ironicul şi distantul Flaubert se mîntuie pe sine... Sarcina artistului e de a obiectiva şi de a scoate în evidenţă universul social şi lăuntric, în aşa fel încît publicul să poată vedea în sine însuşi şi în lume ceea ce tendinţa sa orientativă de obicei îl convinge să ascundă şi să ignore."[1]

2. Realismul din romanele *Doamna Bovary* şi din *Educaţia sentimentală* e de asemeni o explorare a acelor ascunzişuri sufleteşti şi morale a căror observare ochiul scriitorului şi-o interzicea mai înainte.[2] Şi povestirea picarescă şi romanul secolului al XVIII-lea aduseseră pe scenă „acţiuni" josnice şi triviale, şi purtări interzise; dar acum, cu Baudelaire şi cu Flaubert se dezvăluie străfundurile cele mai intrinseci şi mai prohibite.[3] Teza esteticii romantice, după care fru-

---

[1] Apud: Morse Peckham, op. cit., pp. 304—305.

[2] O afirmaţie tot a lui Flaubert confirmă, dacă mai e nevoie, conştiinţa lui estetică: „Toată valoarea cărţii mele, dacă s-ar întîmpla să aibă vreuna, e de a fi ştiut să meargă drept pe un fir de păr suspendat deasupra dublei prăpăstii a lirismului şi vulgarităţii (pe care vreau să le fac să fuzioneze împreună într-o analiză narativă). Cînd mă gîndesc la ceea ce ar putea ieşi de aici, mă apucă un fel de ameţeală" (citäm din Mario Bonfantini, *Flaubert o il realismo romantico*, în volumul acestuia: *Ottocento francese*, Torino, De Silva, 1950, p. 176).

[3] Analogia şi contemporaneitatea celor doi scriitorii e un loc comun obişnuit al criticii. Dar pentru studiul nostru e foarte caracteristic conceptul de „boală" care se aplică mereu situaţiei lor morale (cum s-a întîmplat şi în cazul lui Petrarca şi al lui Tasso, iar ulterior ca emblemă a spiritualităţii romantice): „De cînd, pe lîngă corespondenţa lui Flau-

mosul artistic nu coincide întotdeauna cu frumusețea naturii și a spiritului, ba poate chiar să se prefigureze în aspectele inferioare, diforme și repugnante ale vieții și realității, își găsea cea mai directă aplicare în stilul lui Victor Hugo (din *Notre Dame de Paris*), al lui Baudelaire (din *Florile răului*), al lui Flaubert (îndeosebi din *Doamna Bovary* și din *Educația sentimentală*). Chiar și ceea ce e ignobil poate aspira cu toată îndreptățirea să intre în elaborarea poetică, rămînînd totuși ca atare, ba chiar amplificîndu-și în artă caracterele negative și repulsive. Sublimul eroic și tragic și metaistoric al literaturii tradiționale e înlocuit cu alt tip de sublim : acela al infimului.

Se înțelege că încă din secolul al XVI-lea, cel puțin, povestirea picarescă și, în secolul al XVII-lea, romanul de moravuri (care trebuie socotit în directa filiație a primei) îngăduiseră pătrunderea în sfera artei a existențelor lamentabile și mizere. Dar odată cu romantismul se teoretizează adoptarea pe scară largă a acestora. Acest conținut e socotit necesar structurii estetice. Giacomo Leopardi a caracterizat arta romantică tocmai prin înclinația ei de a reprezenta modesta realitate de fiecare zi : „Foarte multe lucruri pe care ea le imită sînt pentru noi comune și prezente, și se află sau trec toată ziua prin fața noastră". Arta modernă a înlocuit aspirația spre universal cu elementul contingent și efemer :

„De ce căutăm mereu frumuseți eterne și imuabile ? Ceea ce nu se schimbă, ceea ce durează mereu nu e în favoarea poeziei : poezia dorește lucruri caduce, lucruri care se reînnoiesc, care trec : și ea are

---

bert, s-au publicat manuscrisele lui din tinerețe, s-au clarificat și adîncurile sufletului lui, unul din acele suflete bolnave din epoca romantică, și care, pierzîndu-și credința religioasă dar nu și aspirația spre infinit, și neizbutind dealtfel să se adapteze condițiilor vieții moderne, sînt torturate de visul imposibilului și revin mereu la zadarnice eforturi. În anumite privințe, un astfel de spirit a fost Baudelaire, unul dintre spiritele înrudite de care am pomenit, și poate cel mai înrudit" (Benedetto Croce, *Flaubert*, în volumul *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1923, p. 266 și următoarele).

felul ei de a se purta, devine frivolă pentru a fi mai viguroasă; fiecare modalitate a ei durează cît poate dura o modă: în renumele poeților nu există variațiuni: durează aproximativ cît durează în prezent: sper că se vor publica jurnale anume, cu modele din fiecare poezie care se va banaliza, așa cum se tipăresc revistele de modă cu modelele respective." [1]

Dar, pentru conștiința unui Baudelaire sau Flaubert, era mai apropiat și mai sugestiv precedentul oferit de proza lui Balzac, ceea ce explică și admirația pe care autorul *Florilor răului* a continuat s-o nutrească pentru marele romancier. E interesant ce scrie Vittorio Lugli în legătură cu *Fata cu ochii de aur* („povestire lucidă și tulbure, materie echivocă tratată cu mînă sigură și împodobită cu culorile unei fantezii delicate și strălucitoare"):

„În pasiunea anxioasă a povestitorului apare deja Metropola cîntată, exaltată, blestemată în *Florile răului*, orașul în care oamenii mărunți se agită fără odihnă, de dimineața pînă seara, mînați de biciul asiduu a doi nepotoliți demoni: Cîștigul și Plăcerea. A munci, a lupta pentru a dobîndi bani și, cu aceasta, Plăcerea. Baudelaire avea perfectă dreptate să-l iubească pe marele său prieten, halucinat viguros, vizionar, atent înainte de toate la lumea aceasta aproape nouă, necunoscută poeziei. Și Balzac nu numai că-l precede pe Baudelaire: îl și anunță. Poetul care va fi în stare să cînte înspăimîntătoarea tragedie a Capitalei va fi un nou Dante, pictor al unui nou Infern, nu mai puțin teribil decît celălalt. „Iată-ne așadar aduși la cel de al treilea cerc al acestui Infern care, poate, cîndva își va avea un Dante al său." Și numele mare al lui Dante nu distonează în paginile acestea care poartă în ele sensul unei tragice și religioase orori". [2]

În 1846, Flaubert scria: „Ignobilul îmi place; e sublimul inferior. Cînd e autentic, e tot atît de rar de găsit ca și cel superior". E reversul sublimului lui Pseudo-Longinus. De

[1] În *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1819) ediția „Tutte le opere", *Le poesie e le prose*, îngrijită de Francesco Flora, Milano, Mondadori, vol. II, 1940, ed. II, 1962, pp. 496—497.
[2] În eseul *Dante e Balzac*, op. cit., p. 29.

la sondajul în sus, direcţia se schimbă prin sondajul în jos. Înainte, scriitorul îndrepta spre lumină fragmente de viaţă, acum el smulge din întunericul în care se ascund senzaţii corupte. Această materie angajează responsabilitatea stilistică la un efort mai mare şi la o trudă mai ingrată. Scriitorul, spunea Flaubert, e un om „care explorează şi scotoceşte adevărul cît poate de mult, care caută să scoată în relief faptul cel mai mărunt în egală măsură important ca şi cel mai mare, care ar vrea ca cititorul să simtă aproape materialmente lucrurile pe care le reproduce". Scriitorul e un scafandru, are vocaţia unui speolog: „Artistul trebuie să ridice totul în sus, el e ca o pompă, are în sine un tub mare ce coboară în viscerele lucrurilor, în straturile adînci, aspirînd şi făcînd să ţîşnească spre soare în uriaşe jeturi ceea ce se ascunsese sub pămînt şi ceea ce nu se vedea" [1]. Acest proiect se realiza printr-o anxioasă căutare stilistică, caracteristică realismului flaubertian: „Chinul meu de a scrie anumite părţi vine, ca totdeauna, din adînc. E vorba de lucruri atît de subtile, încît mi-e greu să mă înţeleg pe mine însumi. Dar tocmai aceste idei e necesar să le fac mai limpezi, anume pe calea subtilităţii. Şi apoi, e necesar să spun în acelaşi timp lucruri vulgare pur şi simplu! E atroce..." [2]. Şi în această privinţă a părut legitim să-l apropiem pe Flaubert de Baudelaire pentru a soluţiona în acelaşi fel, anume într-un mod general şi tradiţional, raportul dintre artele lor, depăşind diferenţa de ordin psihologic şi ideologic a conţinutului operelor lor, în conformitate cu estetica clasico-romantică:

---

[1] Citatele sînt extrase din eseul lui Cesare De Lollis asupra lui Flaubert (apărut în „Nuova Antologia", din 16 sept. 1921, şi apoi în volumul său *Scrittori francesi dell'ottocento,* împreună cu „un eseu biografic" care e mai mult decît biografic, de Vittorio Santoli, Torino, Einaudi, 1938, pp. 23—50).

[2] A se vedea precizările lui Cesare De Lollis (în eseul citat): „Într-adevăr, el îşi dădea seama, ca şi subtilul artist Baudelaire, ca şi elevul său preferat Maupassant (a se vedea prefaţa la *Pierre şi Jean*) că indiferent ce simţim sau gîndim, o facem opunîndu-i o expresie comună — nefericită în uşurătatea ei graţioasă de femeie uşoară — o expresie cu caracter general care i-ar veni oricui, şi că de la ea trebuie să pornim pentru a coborî treptat la acea expresie pe care o simţim cu totul a noastră şi numai a noastră în acel moment. Artistul îşi în-

„Soluția pe care a găsit-o el — scria în 1922 Benedetto Croce — a fost așadar aceeași ca și soluția lui Baudelaire, cum dealtfel similară era și boala de care suferea: arta, și nu arta-confesiune, arta-efuziune, arta răscolitoare și plină de pasiune, ci arta care domină tulburarea pasională prin puritatea formei." [1]

Dar nu aceasta caracterizează „reforma" stilistică a lui Flaubert. Pe planul evoluției artistice și narative, ceea ce merită să fie semnalat e conștiința mai hotărîtă și mai stăruitoare de a accepta aspecte promiscue și eteronome ale realității și limbii.

3. Această poziție nu e decît dezvoltarea unor principii romantice. Încă în estetica lui August Wilhelm Schlegel se acorda un loc amplu coabitării conținuturilor (mare și mic, sublim și vulgar, desăvîrșit și respingător, și așa mai departe) ca fiind o reprezentare mai adecvată dialecticii realului. În *Scrisoarea* adresată lui Chauvet, Manzoni insista cu o atenție deosebită asupra acestei structuri combinate a operei artistice. Dar divulgarea avea să se producă odată cu „manifestul" lui Victor Hugo, care în celebra prefață la drama sa *Cromwel* (din 1827) scria:

„Creștinismul duce poezia la adevăr. Ca și el, muza modernă va vedea lucrurile sub un aspect mai elevat și mai vast. Ea își va da seama că totul în creație nu e *frumos* din punct de vedere uman, că urîtul coexistă acolo alături de ea, diformul alături de grațios, grotescul în spatele sublimului, răul cu binele, umbra cu lumina. Ea se va întreba dacă rațiunea limitată și relativă a artistului trebuie să aibă cîștig de cauză asupra rațiunii infinite, absolute a Creatorului; dacă

---

chipuie că eul se sacrifică pentru obiect; în timp ce în realitate el triumfă asupra lui ca un îndrăzneț explorator. Ceea ce derivă de aici e perfecta iluzie în mintea cititorului că acel lucru s-a născut învestmîntat de acea expresie dată, ca melcul cu casa lui. E un enorm efort de pătrundere și concentrare care explică foarte bine urletele și contorsiunile lui Flaubert la masa lui de lucru și justifică perfect notațiile sale: — Într-o săptămînă două pagini; treisprezece pagini în șapte săptămîni! —" (p. 31).

[1] Din eseul citat mai sus, în volumul *Poesia e non poesia*, p. 267.

omul se cuvine să corecteze pe Dumnezeu; dacă o natură mutilată va fi prin aceasta mai frumoasă; dacă arta are dreptul de a scinda, ca să spunem astfel, omul, viața, creația; dacă orice lucru va merge mai bine, dacă i se vor lua mușchii și resorturile lui; dacă, în sfîrșit, pentru a fi armonios, trebuie să fii incomplet. Numai atunci, cu privirea îndreptată asupra evenimentelor deopotrivă ridicule și formidabile, și sub influența acestui spirit de melancolie creștină și de critică filozofică pe care îl menționam mai sus[1], poezia va face un mare pas înainte, un pas hotărîtor, un pas care asemeni zguduirii unui cutremur de pămînt va schimba cu totul fața lumii intelectuale. Ea va începe să procedeze ca natura, va amesteca în creațiile sale, fără a le confunda totuși, umbra și lumina, grotescul și sublimul, cu alte cuvinte trupul și sufletul, bestia și spiritul." [2]

Pentru Victor Hugo, acest dualism de natură religioasă și spirituală nu putea decît să ducă la o perpetuă dramatizare:

„Iată-ne ajunși la culmea poetică a vremurilor moderne. Shakespeare e Drama; iar Drama, care contopește în același suflu grotescul și sublimul, teribilul și burlescul, tragedia și comedia, constituie carac-

[1] Inițial, pe urmele lui Friedrich Schiller și ale lui August Wilhelm Schlegel, autorul *Mizerabililor* arăta că prin ruptura produsă de creștinism s-a realizat cea mai adîncă reînnoire a conținutului psihologic și literar: „Trebuie spus că, odată cu creștinismul, în sufletul oamenilor pătrundea un sentiment nou, necunoscut de antici și foarte ciudat de dezvoltat la oamenii moderni, un sentiment care înseamnă mai mult decît gravitatea și mai mult decît tristețea: melancolia". Și în continuare: „Întorcîndu-se asupra sa însuși în fața unor vicisitudini de ordin atît de înalt, omului a început să-i fie milă de omenire, să reflecteze asupra amarelor deriziuni ale vieții. Din acest sentiment, care pentru păgînul Cato fusese disperarea, creștinismul a făcut melancolia". Dar alături de această nouă spiritualitate, care apărea și se desfășura ca o formă mai pătrunzătoare de înțelegere a destinului omenesc, apărea și o mai mare răspundere intelectuală, o mai adîncă analiză a conștiinței: „Astfel am văzut apărînd, și aproape dîndu-și mîna, geniul melancoliei și cel al meditației, demonul analizei și cel al controversei. La una din extremitățile acestei ere de tranziție se află Longinus, la cealaltă Sfîntul Augustin".

[2] Citățm după traducerea lui Corrado Pavolini, *Tutto il teatro* di V. Hugo, I, *Cromwel*, apărută în „Biblioteca Universale" Rizzoli, Milano, 1962, pp. 25—26.

terul propriu al celei de a treia epoci a poeziei, a literaturii actuale. Astfel, pentru a rezuma în cîteva cuvinte faptele pe care le-am descoperit pînă acum, poezia are trei vîrste, fiecare corespunzînd unei anumite epoci a societăţii : oda, epopeea, drama. Vremurile primitive sînt lirice, cele antice sînt epice, cele moderne sînt dramatice."

Acest canon, pe care Hugo îl găseşte realizat în primul rînd de Dante şi de Milton, între ei situîndu-se erupţia shakespeariană [1], constituie un stîlp al literaturii moderne :

„Din ziua în care creştinismul a zis omului : — «Eşti dublu, eşti alcătuit din două fiinţe, una pieritoare, cealaltă nemuritoare, una carnală, cealaltă eterată, una înlănţuită de pofte, de nevoi, de pasiuni, cealaltă purtată pe aripile entuziasmului şi ale reveriei, în sfîrşit, una mereu aplecată spre pămînt, muma sa, iar alta necontenit îndreptată spre ceruri, patria sa» — din ziua aceea a luat naştere drama. Într-adevăr, ce altceva e drama decît acest conflict de fiecare zi, această luptă de fiecare clipă între două principii opuse, mereu prezente în cursul vieţii, şi care-şi dispută omul de la naştere pînă în mormînt ? [2]

4. În ciuda stimei generale pe care arta lui Flaubert şi-a dobîndit-o imediat, şi mai ales în ciuda solidarităţii scriitorilor faţă de rigoarea tehnicii sale şi a marei atenţii acordate de el stilului, nu a lipsit o oarecare mirare cu privire la alegerea personajului. Dar tocmai ridicarea la rangul de erou a unui temperament ca doamna Bovary (sau ca Frédéric Mo-

[1] „Aşadar, poezia modernă culminează cu drama. *Paradisul pierdut* e o dramă înainte de a fi o epopee. După cum se ştie, sub această primă formă s-a prezentat mai întîi imaginaţiei poetului, şi rămîne mereu întipărit în memoria cititorului, într-atîta schelăria dramatică e încă evidentă sub edificiul epic al lui Milton ! Atunci cînd Dante Alighieri şi-a sfîrşit cutremurătorul său *Infern,* cînd i-a închis porţile, şi nu i-a mai rămas decît să dea un nume operei sale, instinctul geniului său l-a făcut să vadă că poemul acesta multiform e o emanaţie a dramei, nu a epopeii ; şi pe frontispiciul giganticului monument el a scris cu pana lui de bronz : *Divina comedie.* Se vede aşadar că singurii doi poeţi ai timpurilor moderne care sînt de talia lui Shakespeare se raliază unităţii acestuia. Ei contribuie, alături de Shakespeare, să impregneze cu tenta dramatică întreaga noastră poezie ; ei sînt, ca şi el, un amestec de grotesc şi de sublim." (Op. cit., p. 39)

[2] Op. cit., pp. 35 şi 39—40.

reau din *Educația sentimentală*) constituie îndrăzneața inovație a romanului flaubertian. Eroina de provincie e un personaj absolut nou[1]. Chiar și apropierile ce s-au făcut cu Gertrude a lui Alessandro Manzoni, valabile pe planul artei, nu sînt adecvate pe planul structurii interne, atît în privința cifrului moral cît și a stării civile. Experiența omenească (psihologică și morală) care se desfășoară în existența doamnei Bovary e o sfidare la adresa structurii tradiționale a romanului, inclusiv a romanului romantic și balzacian. Originalitatea artei lui Flaubert constă tocmai în încercarea de a scoate aşchiile de poezie dintr-o existență mai curînd modestă și opacă și dintr-un mediu îngust și mizer. În istoria romanului naturalist, planul realizat în *Doamna Bovary* nu-și va găsi un alt exemplar de aceeași forță decît în *Familia Malavoglia* și în *Mastro-don Gesualdo* de Giovanni Verga, aproape un sfert de veac mai tîrziu. Între Flaubert și Verga s-a interpus apariția răsunătoare a lui Emile Zola : dar ne dăm seama că scriitorul sicilian se corelează de cea mai intimă autenticitate a primului.

Cît privește personajul doamna Bovary, autorul ei realiza o adevărată revoluție literară. Într-un anume sens, descoperirea lui Flaubert apare mai modernă azi decît pe vremea lui. În această privință e simptomatică rezerva pe care o exprima un confrate ca Henry James (1843—1916), altminteri un sincer prețuitor al scriitorului francez.[2] Marele

[1] Un tînăr critic francez, mort în septembrie 1914 în bătălia de la Marna, a formulat o judecată nu numai negativă, dar chiar disprețuitoare la adresa romanului lui Flaubert, „care narează la modul pedestru o poveste trivială, abia salvată de o soluție de o atrocitate voită și cerebrală" (Pierre Gilbert, *Lo stile di Stendhal e altri saggi,* trad. de Carla Bosco, cu o introducere de Carlo Cordiè, Milano, Bompiani, 1946, p. 117).

[2] „A-l aminti de multă vreme, înseamnă a asista încă de la început la un proces de un interes deosebit pentru un spirit literar, un caz cu adevărat consolator și plin de voioșie. Cel mai frumos dintre romanele lui Flaubert e în cadrul prozei franceze unul dintre primele printre romanele clasice ; el a ajuns să ocupe acest loc încet dar sigur, sub privirile noastre ; și pare că în acest fel va avea destinul unui clasic" (în eseul său asupra lui *Gustave Flaubert,* în volumul *Notes on Novelistis with Some Other Notes,* 1894, tradus în limba italiană în volumul *L'arte del romanzo,* cu o introducere de Agostino Lombardo, Milano, Lerici, 1959, p. 219).

prozator american îl cunoscuse personal pe Flaubert. În 1894 a scris despre el un eseu, în urma lecturii unei monografii a criticului francez Émile Faguet, pe care declara că-l apreciază fără rezerve.[1] Cu toate acestea, el formula unele rezerve care ar putea părea radicale şi ridica un dubiu chiar şi cu privire la adevărata lui adeziune critică. Pentru Henry James, tema romanului lui Flaubert se bazează pe elemente prea insignifiante. Iniţial s-ar părea că el dovedeşte o mare intuiţie exegetică :

„Opera e *clasică* pentru că lucrurile *aşa cum sînt* sînt *realizate* la modul ideal, şi pentru că dovedeşte că într-o astfel de *modalitate* poate exista o frumuseţe eternă. O femeie tînără, care trăieşte din punct de vedere social şi moral într-o adevărată vizuină şi care e ignorantă, proastă, superficială, nefericită, îşi ia doi amanţi care o părăsesc pe rînd; în mijlocul acestei confuzii, renunţînd la soţ şi la copil, lăsînd baltă toate lucrurile, ea se cufundă din ce în ce mai mult în duplicitate, în datorii, în disperare, şi ajunge, în cele din urmă, pe mica scenă a bietelor ei depravări, la o moarte lamentabilă şi tragică. Mai mult încă, ea face toate acestea rămînînd totuşi sub influenţa unei năzuinţe şi a unei viziuni romantice chiar şi atunci cînd se prăvăleşte în noroi. Aceasta este marea izbîndă a cărţii, în măsura în care se poate vorbi de o izbîndă: că Emma interesează prin natura conştiinţei ei şi prin jocul inteligenţei, graţie realităţii şi frumuseţii cu care sînt reînvestmîntate aceste izvoare. Şi aceasta nu numai pentru că ele reprezintă starea *ei*, ci pentru că sînt atît de adevărate, atît de bine observate şi simţite, şi îndeosebi atît de bine revelate încît reprezintă starea actuală a tuturor oamenilor ca ea, a oamenilor puternic influenţaţi de romantism."

Pentru celebrul autor al *Portretului unei femei*, pare a se impune o distincţie între structura artistică a romanului şi structura psihică a personajului. Emma Bovary ar fi o fiinţă

[1] Émile Faguet (1847—1916) a trăit în aceiaşi ani cu Henry James. Studiul său asupra lui Flaubert (apărut în ediţie definitivă în 1899) nu e una dintre interpretările cele mai pătrunzătoare, printre altele şi din cauză că universul şi arta autorului *Doamnei Bovary* nu corespund intereselor dominante ale criticului, orientat mai ales în direcţia istoriei ideilor literare şi sociale şi a tradiţiilor culturale.

prea insignifiantă, iar marea artă a lui Flaubert ar consta în urmărirea poeziei pornind de la aceste premise atît de modeste. Ceea ce ar putea fi adevărat. Dar nu se poate accepta rezerva concesivă după care romanul lui Flaubert ar fi cu alte cuvinte mare, *în ciuda* mediocrității personajului său și a mediului :

„Lucrul de care ne putem plînge — precizează Henry James — e că Emma Bovary, în ciuda naturii creatorului său, e într-adevăr ceva prea limitat. Aceasta, critic vorbind, e o împrejurare extraordinară, date fiind valoarea și succesul poveștii ei. Ea se alătură lui Frédéric Moreau din romanul *Educația sentimentală* pentru a sugera o întrebare la care cred că nu se poate răspunde decît în detrimentul lui Flaubert. Emma, luată izolat, nu ar solicita o astfel de întrebare, poate nu una atît de directă, dar pusă alături de eroul celui de al doilea studiu al «realului» întreprins de autorul nostru, ea o ridică negreșit. Pentru ce și-a ales Flaubert, ca vehicole speciale ale vieții pe care voia s-o zugrăvească, exemplare umane atît de inferioare și, în cazul lui Frédéric, de-a dreptul abjecte ? Insist doar în ceea ce-l privește pe acesta din urmă, dat fiind că perfecțiunea doamnei Bovary nu ne îngăduie să dorim altceva... Răspunsul e, inevitabil, în detrimentul lui Flaubert, vreau să spun că acest lucru grevează totuși mult reputația generală a autorului nostru. În ambele cazuri, el a vrut să facă un tablou al experienței — al experienței mediocre, e adevărat — și al lumii înconjurătoare ; dar dacă în vederea acestui scop n-a imaginat ceva mai bun decît o astfel de eroină și un astfel de erou, amîndoi cu posibilități de reflectare și înregistrare atît de limitate, sîntem siliți să credem că acest lucru s-a întîmplat din cauza unei insuficiențe a spiritului său."

Interpretarea lui Henry James e aproape o condamnare. Un reproș similar fusese formulat și împotriva eroilor din *Logodnicii* (Renzo și Lucia). Și s-a abuzat de el și în privința pescarilor din *Familia Malavoglia* și mizeriei lor. O altă eroare de perspectivă, pe vremea aceea obișnuită, în care cad obiecțiile prozatorului anglo-american e judecata negativă asupra altui roman de Flaubert, *Educația sentimentală*, care nouă azi ne apare tot atît de valoros și poate

mai închegat şi mai patetic decît *Doamna Bovary.*[1] Desigur că pe Henry James îl despărţea de Gustave Flaubert sensibilitatea estetică proprie scriitorului american, care tindea cu stăruitoare hotărîre să complice ţesătura psihologică a personajelor sale şi să eludeze în acelaşi timp ascendenţa lor romantică şi influenţa puternică exercitată de naturalism. Aceasta nu l-a împiedicat să formuleze în privinţa lui Flaubert una din judecăţile cele mai inteligente şi mai caracteristice :

„El s-a «construit» în literatură graţie unui material stăpînit cu o artă extraordinară ; dar ajung din nou la întrebarea : de ce anume i s-a impus ca element de exactitate un ideal atît de rigid ? În cadrul romantismului, acest element constituia legea lui implacabilă ; şi poate că tot în acest cadru — dacă ar putea într-adevăr exista grade în astfel de chestiuni — el dispreţuia vagul şi aproximaţia. Să-şi definească riguros personajele şi să le facă perfect pozitive, să ştie ceea ce voia, atît de bine încît s-o poată verifica în orice loc, surprinzător şi concluziv, aceasta era principala lui preocupare ; şi dacă în afară de faptul de a fi atît de sintetic decisiv, el putea fi straniu şi trist, şi teribil, şi să considere cauza care a produs acestea imposibil de investigat, succesul avea atunci pentru el un gust foarte puternic."

În ciuda profundei disensiuni care-l împiedica pe tînărul critic să nutrească vreo stimă pentru Gustave Flaubert, e totuşi simptomatică concluzia acestei decapitări, care introduce dintr-o dată unele impresii morale foarte caracteristice şi de natură să alcătuiască prin ele însele o judecată pozitivă asupra romanului şi a eroinei flaubertiene :

[1] Op. cit., p. 239 ; a se vedea introducerea lui Agostino Lombardo, *La critica letteraria di Henry James,* în special ceea ce spune la p. 11. „Înzestrat încă de la începutul activităţii sale cu o conştiinţă literară foarte vie, îmbogăţindu-se mai apoi cu o vastă experienţă de romancier, stăpînind toate «secretele meseriei» de artist, cum le numeşte el în eseul asupra lui Flaubert, părea într-adevăr că pentru James operele spre care-şi îndrepta «lanterna critică» încetează de a mai avea mistere. Dacă în orice operă literară există, aşa cum spune el într-o povestire, o «figură pe tapet» pe care numai autorul o cunoaşte iar criticul se sileşte disperat s-o identifice, este evident că James criticul e mai mult decît oricare altul în stare să atingă, dacă nu chiar să prindă, pasionanta himeră."

„Mărturisesc că ceea ce m-a făcut să iau pana în mînă a fost mila și prietenia. Prietenia și mila pentru această nefericită Emma pe care Flaubert o dispreţuieşte înainte de a o martiriza. Cînd mă gîndesc la ceata de idioţi care-o persecută, repugnanţele ei îmi apar simpatice și nu-i păstrez nici un resentiment că nu a putut suporta ca însușirile ei nobile, delicate, pasionate, să se fi atrofiat. Atunci, uităm capriciile ei de fetiţă romanţioasă: rămîne doar asprimea sorţii și victima ei nefericită. În romanul în care nu găsesc imaginea vieţii, văd doar pe Emma pradă unor fiare: să fie vina ei că îmblînzitorul nu s-a arătat la faţă?"

Și totuși acesta e cel mai mare elogiu la care se putea aștepta Flaubert. O eroină care să trezească milă și simpatie, în ciuda ferocei impasibilităţi a povestitorului; o mulţime de „fiare" fără un îmblînzitor: acesta era scopul artei sale. E adevărat că autorul se situează într-o perspectivă ironică, ba chiar sarcastică, ce pare a exclude orice mediere de simpatie sau de milă; dar rezultatul artistic e o răscumpărare a cruzimii pe care viaţa și societatea o urzește în dauna eroinei:

„Dar, dacă hazul sau ironia sînt eliminate din această reprezentare, ar fi imposibil să descoperim simpatie, duioșie sau milă; dimpotrivă, depistăm un fel de ferocitate în dezvăluirea tuturor ascunzișurilor sufleteşti ale Emmei, în respingerea oricărei scîntei de bunătate morală și în savurarea chinurilor care o asaltează, cînd e încolţită și zdrobită de iluziile în care s-a rătăcit, ca un șoarece prins într-o capcană. De asemeni, nu i se poate nega un soi de măreţie, ca și cum ar fi obsedată de o forţă demonică și, din cînd în cînd, eroică. Emma nu e o fiinţă josnică. Cîtă ardoare și hotărîre să dea totul pentru tot; cît de superioară se consideră ea oricărei legi care nu e legea visului ei, a năzuinţelor ei, a pasiunii ei; cît de mult caută să se elibereze atunci cînd e încolţită din toate părţile și, apoi, aleargă hotărîtă și fără nici un regret spre moarte!" [1]

---

[1] Benedetto Croce, *Flaubert*, în volumul *Poesia e non poesia*, citat mai sus, pp. 270—271.

În aceste condiții, compararea sub aspect artistic a Emmei Bovary cu Francesca da Rimini, întreprinsă de Croce [1], rămîne discutabilă. Căci, dimpotrivă, ceea ce contează e tocmai deosebirea eroinei flaubertiene de oricare altă figură feminină din istoria literară, în ceea ce privește complexiunea psihică și elaborarea stilistică, îndeosebi dacă avem în vedere incertitudinea și ambiguitatea în care scriitorul își lasă judecata sa morală. Dar e mai cu seamă „izvorul" diferit, caracteristic creației lui Flaubert, după remarca pe care o făcea o dată pentru totdeauna James : „Cartea este desigur o reprezentare a mediocrului".

5. Acum, în legătură cu marea inovație pe care romanul o datorează lui Flaubert, ar fi de precizat poziția *Educației sentimentale* față de celălalt roman, mult mai celebru. [2] Henry James consemnează opinia cea mai răspîndită care socotește *Doamna Bovary* la mare distanță de cel de al doilea roman. Dimpotrivă, cele două opere sînt egale pe planul artei, chiar dacă povestea Emmei Bovary a avut mai mult succes decît aceea a lui Frédéric Moreau. În eseul mai sus-citat, Benedetto Croce își dădea seama de aceasta :

„Față de infernul *Doamnei Bovary, Educația sentimentală* e aproape un purgatoriu, nu numai pentru că e încununat cu o speranță, ci și din cauza nuanțelor mai delicate pe care le primește aceeași suferință ;

[1] „Cu toate acestea, Emma Bovary, față de care autorul se arată implacabil, devine dragă cititorilor (vorbesc de orice cititor neștiutor și normal și nu de aceia care au întemeiat în Franța cultul doamnei Bovary, ducîndu-se în pelerinaj la locurile unde aceasta a iubit, și care au conceput o filozofie a «bovarismului») : e dragă cititorilor exact ca Francesca da Rimini pe care Dante nu o mîntuie, nu o face să se căiască și o aruncă în vîltoarea fără sfîrșit a infernului, înțelegînd însă și retrăind emoționat «dulcile ei gînduri» și «dorința» care au dus-o la dureroșul pas. Mila se naște din ea însăși, din reprezentarea artistică, care, fiind realizată și adevărată, e deopotrivă înspăimîntătoare și demnă de milă." (Art. cit. pp. 272—273)

[2] Să avem în vedere datele respective de apariție : *Doamna Bovary* datează din 1857 ; *Educația sentimentală,* din 1869 (dar e dezvoltarea unui roman de tinerețe cu același titlu, scris în 1845, editat postum, în 1914).

și aceasta explică de ce unii preferă primul roman și alții pe cel de al doilea — preferințele pentru primul fiind mai numeroase decît pentru cel de al doilea; ele sînt determinate de anumite dispoziții individuale ce nu trebuiesc discutate, așa cum nimeni nu discută de ce alții preferă amiaza sau seara."

Dar, la drept vorbind, în cazul *Educației sentimentale* rezultatele sînt mai jalnice, deși mai puțin frapante. Să admitem totuși că diferența dintre cele două romane depinde de gustul individual și propriu, ca o preferință de ore și anotimpuri (dar la ce se reduce rolul artei!), totuși există cauze obiective și foarte precise legate atît de viziunea realității și a universului moral, cît și de tehnica povestirii. Este neîndoios că cei doi eroi ai respectivelor romane dezvoltă o foarte distinctă dialectică în sînul vieții și al comunității. Legăturile cu lumea ale lui Frédéric Moreau nu mai sînt acelea ale Emmei Bovary. Sentimentul etic și social pe care-l traduce Flaubert în *Educația sentimentală* e mai complicat și în același timp caracterizează o condiție umană mai amplă. Amintindu-și de revolta sa împotriva școlii naturaliste, J.-K. Huysmans declara la începutul acestui secol că, pe vremea romanului său *În răspăr* (1884), pentru el și pentru codiscipolii săi capodopera naturalismului nu era atît *Circiuma* lui Zola, cît *Educația sentimentală* de Flaubert. „Romanul acesta era pentru noi toți cei «de la Seratele de la Médan» o adevărată biblie." [1]

O considerare a celor două romane în raport cu structura cea mai specific narativă ar putea da rezultate și mai demne de luat în seamă. În ciuda noutății de tehnică și de stil care caracterizează *Doamna Bovary*, putem sesiza totuși că schema acestui roman se situează încă în tradiția realismului și a protagonismului. Povestirea e concepută ca un proces biografic ce se consumă în veleități sentimentale și iluzorii. Și oricît ar suferi din ce în ce mai conștient eroina conflictul cu cauzele realității și cu moravurile sociale, e tot atît de adevărat că sinuciderea restaurează în final semnifi-

[1] Cf. în acest volum capitolul *Intronarea decadentismului*.

cația romantică a vieții și a destinului ei. Dimpotrivă, în *Educația sentimentală* mutația afectează însăși structura și finalitatea romanului. Personajul nu mai apare doar el în relief ca doamna Bovary, iar ceilalți protagoniști nu există numai în funcție de el, în chip de cor. Curba biografică e necontenit întreruptă și nu se închide niciodată. Raportul dintre om și societate se situează în altă perspectivă, infinit mai modernă și mai alarmantă în comparație cu *Doamna Bovary*. Am putea admite că odată cu *Educația sentimentală* autorul ei a descoperit noul ritm al experienței omenești și al tehnicii narative, într-o măsură ce poate fi considerată și acum valabilă.

În cartea sa de tinerețe încă nedesăvîrșită, *Teoria romanului*, Georg Lukács socotea *Educația sentimentală* un punct ferm în evoluția estetico-morală a trecutului literar, care ne interesează în modul cel mai direct.

„Printre operele importante de acest gen, *Educația sentimentală* e în aparență lipsită de compoziție. Autorul nu face nici o încercare de a învinge, indiferent prin ce mijloc, fărîmarea realității externe într-o puzderie de fragmente eterogene și caduce, nici de a compensa carența coeziunii și a simbolurilor concrete prin reprezentarea lirică a unor stări sufletești: episoadele realității rămîn doar juxtapuse în durata lor, în incoerența și starea lor de izolare. Și autorul nu dă eroului romanului său o importanță specială, fie limitînd numărul personajelor și făcînd ca toată compoziția să conveargă riguros în jurul eroului principal, fie sporind personalitatea sa pentru a-i da mai mult relief față de celelalte. Viața lui Frédéric Moreau e la fel de inconsistentă ca și lumea care-l înconjură; și, dealtminteri, atît în ordine lirică, cît și pe plan dialectic, interioritatea lui nu posedă o conștiință patetică, în stare să contracareze această inanitate. Așadar, această carte trebuie socotită cea mai tipică din secolul ei, în ceea ce privește problematica romanului, și e singura care prin conținutul ei amar, pe care nimic nu-l poate îndulci, a atins adevărata obiectivitate epică." [1]

Paralela între cele două romane ale lui Flaubert dobîndește pentru noi un interes deosebit, dacă luăm în conside-

[1] Cf. *La théorie du roman*, ed. cit., pp. 123—124.

rare analogia critică pe care o oferă cele două capodopere ale lui Giovanni Verga, *Familia Malavoglia* (1881) și *Mastro-don Gesualdo* (1888—1889), dintre care ultima e bazată încă pe protagonism, în timp ce prima dizolva compoziția biografică a romanului și deschidea o panoramă mai complexă a existenței, deopotrivă dispersată și cetrifugă.[1] Cu *Familia Malavoglia*, tehnica narativă abandonează, sau mai bine zis slăbește modalitatea concentrării și a parabolei, în favoarea unei reprezentări mai deschise, ba poate chiar dispersate, dar substanțial dinamice și proiectate spre soluții deschise și mai pline de disponibilitate, în funcție de un ritm moral și narativ de tip foarte modern.

[1] Între cele două războaie mondiale am asistat la o competiție critică asupra valorii și supremației unuia sau altuia dintre aceste romane asupra celuilalt (în special datorită intervențiilor lui Attilio Momigliano și Luigi Russo). În această problemă, a se vedea bibliografia indicată de Giorgio Luti în volumul său *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, Milano, Lerici, 1961 (prima parte e dedicată lui Verga și structurii romanului *Familia Malavoglia*).

ASCENSIUNEA ŞI DECĂDEREA PERSONAJULUI

1. Dacă avem în vedere perspectiva biografică şi complexul relaţiilor cu societatea, e neîndoios că o dată cu naturalismul (şi cu realismul) personajul dobîndea, poate pentru ultima oară, structura sa cea mai exhaustivă şi mai articulată. Marile romane ale secolului al XIX-lea exaltau eroi complecşi şi frapanţi : eroi ai realităţii şi ai destinului, atît în bine cît şi în rău, în violenţă sau în resemnare, în succes sau în mizerie. Proza narativă a secolului al XIX-lea (de la Balzac la Tolstoi, de la Zola la Maupassant, de la Cehov la Gogol) realizează amploarea epică a epopeilor din Antichitate. Prozatorul din secolul al XIX-lea are o nepotolită poftă de realitate, de întîmplări, de peripeţii, de personaje. Graţie vastei scene a romanului, viaţa părea să-şi multiplice propriile sale situaţii şi proprii actori. Chiar şi figuranţii au devenit eroi de prim plan. În orice individ s-ar putea recunoaşte un protagonist. Epoca a avut conştiinţa că toate energiile şi posibilităţile omului s-au dilatat şi s-au intensificat.

În secolul al XIX-lea şi în ramificaţiile lui din veacul următor, proza narativă a asistat la propriul său triumf. Ar fi greu să concepem o altă epocă atît de fertilă în prozatori şi în capodopere. Oricare ar fi tabla de valori pe care am putea-o trasa ulterior acestei luxuriante înfloriri, e sigur că romanul va cunoaşte doar un destin de decadenţă, iar personajul va coborî de la nivelul prozopopeii la care ajunsese, îndreptîndu-se spre o fatală degradare.

Romancierul îşi asumă sarcina de istoric privat şi de cronicar oficial al societăţii. În roman se puteau explica arbori genealogici seculari şi descrie aspectele unei întregi societăţi. Prozatorul ştie totul despre persoane, despre păturile şi mediile sociale, despre orice eveniment public şi personal. Pare că are la dispoziţie inepuizabile arhive de familie. Se simte rapsodul timpurilor moderne. Şi nu contează

că epopeea pe care el o celebrează nu se desfăşoară pe cîmpurile glorioase de luptă, şi că în schimb are în general o atmosferă de intrigă şi alcov : ceea ce contează e infernul, haosul, aglomeraţia în care prozatorul îşi adînceşte privirea pentru a scoate la suprafaţa scrisului său fîşii de realitate încă palpitînde şi calde. Viaţa, intimă sau colectivă, interioarele domestice, întîmplările din piaţă constituie eldorado-ul său. Lumea şi istoria sînt noile mine ale scriitorului. El extrage din acestea pepite de aur, care aşteaptă de la imaginaţia lui să fie epurate şi mlădiate în forme narative. Şi, după cum afirma solemn plutocratul lui Gérard de Nerval, nu se ştie dacă aurul său e pătat cu sînge sau cu noroi. Scrierile aparţinînd acestui gen narativ sînt mari investigaţii în corpul viu al omenirii, memoriale fără consideraţie sau respect, în care totul se află expus, explicat, cercetat. Romanul e expozitiv şi explicativ. Niciodată, cu excepţia epocii epicii populare şi cavalereşti, nu a existat un atît de fericit raport între scriitor şi cititori. În adîncul lungilor şi complicatelor naraţiuni ale erei romantico-naturaliste se recunoaşte structura şi vocaţia „romanului de foileton".

Scriitorul de tip istorico-social, începînd cu Alessandro Manzoni care cu *Logodnicii* a oferit încă din 1827 prototipul perfect, e un repertoriu permanent de gînduri şi de probleme. Şi totuşi această convergenţă de interese multiple, şi chiar eterogene, e evidentă în însuşi romanul său, şi aceasta în ciuda echilibrului şi discreţiei cu care o foloseşte Manzoni. Evenimentele istorice, războiul, foametea, epidemia, lumea justiţiei, religia, organizarea socială, ierarhia ecleziastică, nobilimea, clerul, mănăstirile, pensioanele de fete, instrucţiunea, industria, agricultura : totul concură să reprezinte „bîlciul universal" al realităţii (cum ar spune unul din scriitorii italieni din secolul al XVIII-lea), imensa „maşinărie a lumii". Acum romancierul are oglinda lui socială, în care individul, lucrurile şi faptele capătă dimensiuni macroscopice. În orice aspect al realităţii se reflectă destinul tuturor şi al fiecăruia. „Pictorul societăţii" aspiră la enciclopedism.

2. De-a lungul întregului secol al XIX-lea, Franța a cunoscut o prodigioasă creație de lumi sociale și de personaje tip. Un critic precum Albert Thibaudet consideră pe romancierii francezi ai acelui veac (din timpul romantismului, realismului și naturalismului) ca tot atîția „antreprenori de oficii de stare civilă". În prima jumătate a secolului, grație unei diagrame care pornește de la Eugène Sue (*Misterele Parisului, Jidovul rătăcitor*) și merge pînă la Victor Hugo (*Notre Dame de Paris*, 1831 ; *Mizerabilii*, a căror redactare începe între anii 1845—1848, deși romanul a fost terminat în 1862), s-ar spune că scriitorii se mențin — după cum afirmă Thibaudet — la cuvîntul de ordine al maestrului lor, Balzac : *„faire la concurrence à l'état civil"*. După 1850, mergînd de la Flaubert pînă la Zola, din „concurenți", prozatorii decad la rangul de „funcționari" de oficii de stare civilă : e epoca romanului realist sau naturalist [1]. Nici o altă literatură n-a reprezentat în roman o atît de vastă panoramă de epoci cum a făcut-o Franța în cursul secolului al XIX-lea. Dacă Balzac reevoca „comedia umană" de la Revoluție la Restaurație, Emile Zola intenționa să reprezinte un document al celui de al doilea Imperiu. Cel dintîi o edifica cu douăzeci de volume, celălalt cu douăzeci și cinci : niște adevărați zgîrie-nori.

Bineînțeles că în cazul lui Balzac planul de a concepe genul narativ la proporțiile eposului (în suita cronologiei, a istoriei, a societății, a dinastiilor familiare) a derivat din romanul istoric al lui Walter Scott, al cărui cadru avea să constituie și pentru Manzoni imboldul de a da capodopera sa. Și tot Balzac avea să recunoască pe romancierul englez drept punct de plecare al operei sale, în celebra prefață la *Comedia umană* (1842). Dar Balzac avea în egală măsură conștiința inovației și modernității sale față de metoda elementară, prea simplistă și oarecum arhaică a lui Walter Scott. În raport cu romanul „istoric", Balzac era conștient că interesul său „social" era destinat să sporească perspectivele

[1] A se vedea capitolul al IX-lea (Realismul) din *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936.

povestirii, întrucît „natura socială — după cum scria el — e o altă natură înăuntrul naturii înseși". [1] El acordă credit povestitorului englez întrucît privește ambiția de a ridica romanul în sfera epicului, ca unul care încercase să sudeze împreună „drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea, miraculosul și realul, care sînt în definitiv elementele epopeii". Dar Walter Scott povestea despre lumi defuncte și arheologice, iar personajele sale sînt scoase din inscripții și din registrul de decese ; în timp ce Balzac răsfoia albume de familie, urmărea succesiunea nașterilor, celebra miracolul zămislirii, încarnată în al său „Moș Goriot". Și putea scrie : „În Starea Socială survin întîmplări pe care Natura nu și le permite, căci Starea Socială e Natura plus Societatea". Talentul de povestitor al lui Walter Scott consta, după aprecierea lui Balzac, în conștiința pe care o avea scriitorul despre infinita multiplicitate a naturii umane. Cum putea fi concurat Walter Scott ? Autorul francez considera că lucrul e încă posibil. Era suficient ca scriitorul să observe, să urmărească, să studieze „întîmplarea" care e „cel mai mare romancier al lumii, cel mai fecund". Pentru prozatorul modern realitatea nu ar fi încetat de a mai avea secrete :

„Societatea franceză — continuă Balzac — urma să fie istoriograful, eu doar secretarul. Făcînd inventarul viciilor și virtuților, înregistrînd principalele pasiuni, zugrăvind caracterele, alegînd evenimentele principale ale Societății, alcătuind tipuri prin reunirea trăsăturilor mai multor caractere omogene, poate aș fi putut ajunge să scriu istoria

[1] În *Cuvîntul înainte* din 1842 (a se vedea ediția îngrijită de Marcel Bouteron, La Pléiade, Paris, 1951, pp. 3—16), Balzac pornea de la științele naturii și voia să reprezinte *omenirea* (în varietatea ei de genuri, tipuri, indivizi) urmînd felul de a proceda al oamenilor de știință atunci cînd descriau *lumea animală*. Așadar *naturii* (adică lumii animale) i se adăuga fenomenul societății umane : „Deosebirile dintre un soldat, un muncitor, un administrator, un avocat, un om lipsit de ocupație, un învățat, un om de stat, un negustor, un marinar, un poet, un om sărac, un preot sînt, deși mai greu de surprins, tot atît de importante ca acelea care disting pe lup, pe leu, pe măgar, pe cerb, pe rechin, pe focă, pe oaie etc. Au existat și vor exista întotdeauna Specii Sociale, exact cum există Specii Zoologice".

uitată de atîţi istorici, aceea a moravurilor. Cu multă răbdare şi mult curaj aş realiza despre Franţa secolului al XIX-lea acea carte pe care cu toţii regretăm că din nefericire Roma, Atena, Tyrul, Memphisul, Persia şi India nu ne-au lăsat-o despre civilizaţia lor." [1]

Această acţiune trebuia să aibă dimensiuni gigantice. Dar un autor care ar fi vrut să reproducă realitatea cu o rigoare absolută ar fi putut să o ducă la bun sfîrşit :

„Urmărind această reproducere riguroasă, un scriitor putea deveni un pictor mai mult sau mai puţin fidel, mai mult sau mai puţin încununat de succes, răbdător sau curajos, al tipurilor omeneşti, un povestitor al dramelor vieţii intime, un arheolog al mobilierului social, un nomenclator al profesiunilor, un înregistrator al binelui şi al răului ; dar pentru a merita elogiile la care trebuie să rîvnească orice artist, nu ar trebui oare să studieze cauzele sau cauza acestor efecte sociale, să surprindă sensul ascuns în acesată imensă adunătură de figuri, de pasiuni şi de evenimente ? În sfîrşit, după ce a căutat, nu zic după ce a şi găsit, cauza, motorul social, nu ar trebui oare să reflecteze asupra principiilor naturale şi să vadă în ce anume Societăţile se îndepărtează sau se apropie de regula eternă a adevărului, a frumosului ? În ciuda marii extinderi a premiselor, care ar putea constitui ele însele o lucrare voluminoasă, opera, pentru a fi completă, avea nevoie de o concluzie. Zugrăvită în acest fel, Societatea trebuia să conţină în sine cauza mişcării ei." [2]

Imensa mulţime umană care coabitează în „Comedia" lui Balzac a exaltat în asemenea măsură vitalitatea personajului, încît orice dezvoltare şi creştere ulterioară s-ar fi epuizat, dacă din aceeaşi matrice nu s-ar fi produs proliferarea tot atît de nestăpînită a romanelor lui Zola. Eroii principali din ciclul familial *Les Rougon-Macquart* sînt în număr de treizeci şi doi, în afară de circa o mie de locatari şi de clienţi ai acestui „roman-oraş" (după definiţia dată de Albert Thibaudet). Chiar şi autorului romanului *Mizerabilii* reprezentarea îi apărea fără limite :

---

[1] H. de Balzac, ed. cit., p. 7 (N. trad.).
[2] Idem, p. 7. (N. trad.).

„Tot ceea ce există în lume, în istorie, în viaţă, în om, totul trebuie şi poate să se reflecteze în teatru, dar numai sub bagheta magică a artei. Arta răsfoieşte veacurile, natura, întreabă cronicile, încearcă să reproducă realitatea faptelor, mai ales aceea a moravurilor şi a caracterelor, mult mai expusă îndoielii şi contrazicerii decît faptele ; ea restaurează ceea ce analiştii au trunchiat, armonizează ceea ce ei au jefuit, ghiceşte omisiunile lor şi le separă, umple lacunele lor cu închipuiri care să aibă culoarea timpurilor, grupează ceea ce ei au lăsat risipit, restabileşte jocul de marionete al Providenţei, îmbracă totul într-o formă poetică şi în acelaşi timp naturală, şi-i conferă acea viaţă de adevăr care-l pasionează pe spectator şi pe poet în primul rînd, căci poetul e de bună-credinţă. În acest fel, scopul artei e aproape divin : a reînvia, dacă face istorie ; a crea, dacă face poezie." [1]

Bineînţeles că pentru noi, care am putut cunoaşte ulterior alte zone mult mai „dezolate" (începînd cu Dostoievski şi ajungînd la Pirandello, Svevo, Kafka, Moravia, Camus, Sartre) acest tip de roman (epic, rapsodic, fluvial), chiar şi atunci cînd va înclina spre „pesimismul" poziţiilor naturaliste (pornind de la Flaubert, căci *Doamna Bovary* datează din 1857) va apare încă plin de încredere şi de disponibilităţi pentru destinul omului. Pînă în momentul în care vom vedea ivindu-se pe scenă eroii din *Crimă şi pedeapsă* sau intelectualismul coroziv al simboliştilor şi decadenţilor, proza istorico-socială a secolului al XIX-lea ne va apare ca o imensă agora, cu o omenire în ascensiune şi ca o imensă pepinieră aproape inepuizabilă de personaje ce se realizează în forme şi în soluţii nenumărate. De la Walter Scott la Manzoni, la Balzac, la Victor Hugo, la Emile Zola s-a desfăşurat „romanul unei lumi în construcţie, a ceva care se face, a unei pante pe care-o urcăm, un roman «pozitiv», într-un sens mai radical şi mai substanţial decît îl avusese acest termen, în sensul pe care i l-a dat Auguste Comte". Definiţia aceasta, a lui Albert Thibaudet, e foarte potrivită. În această perspectivă, adaugă el, un scriitor ca Balzac „se va situa

[1] Din prefaţa la *Cromwel* (1827), după versiunea lui Corrado Pavolini, în „Biblioteca Universale", Rizzoli, Milano, 1962, p. 57.

în opoziţie cu aproape toţi ceilalţi romancieri francezi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de la realiştii la naturaliştii de după 1850, pentru care romanul începe să fie un fel de fosforescenţă a descompunerii, conştiinţa a ceea ce se îndreaptă spre descompunere".

Epuizarea eroului şi disoluţia structurii sale morale sînt favorizate de mentalitatea diferită în lumina căreia oamenii au început să judece în ultimele decenii ale veacului trecut realitatea şi rolul însuşi al artei. Din sînul naturalismului s-au dezvoltat, ca nişte forme degenerate şi în acelaşi timp ca nişte antidoturi, direcţii de sensibilitate şi mişcări de idei care foarte curînd vor acoperi orizontul moral şi literar, ajungînd să distrugă şi să corupă însăşi temeliile masivului ansamblu al naturalismului şi realismului, care păruseră solide şi de neînlocuit. Impresionismul, simbolismul, decadentismul sînt urmaşii naturalismului, împotriva căruia se revoltă, continuînd însă să se folosească de lecţia acestuia, disimulată acum şi coruptă în repetatele încercări de ultragiere şi mistificare. În comparaţie cu noile curente de gîndire şi de artă, operele realismului secolului al XIX-lea se caracterizează prin soliditatea lor „clasică". [1]

[1] Cu privire la proliferarea şi epuizarea rolului jucat de eroul literar în literatura secolului al XIX-lea, sînt fundamentale cercetările lui Mario Praz, îndeosebi volumul *La crisi dell' eroe nel romanzo vittoriano*, Florenţa, Sansoni, 1952, şi celălalt, tot atît de cunoscut, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, ed. III, Florenţa, Sansoni, 1948 (prima ediţie e din 1930).

CAPCANELE IMPRESIONISMULUI

1. Din arta naturalistă s-a născut fiul ei legitim, impresionismul[1]. Dar e deasemenea adevărat că o dată cu el s-a produs o revoltă împotriva determinismului şi a imobilităţii principiilor naturaliste. Credinţa activistă şi revelatoare cu care se simţea învestit scriitorul naturalist avea să se zdrobească de fatalismul declarat al naturii însăşi şi al mediului social înconjurător. Tot determinînd cu o stăruitoare exactitate cauzele destinului omenesc în realitate şi în procesul istoric, arta naturalistă se angaja pe nişte căi fără ieşire: la capătul lor se înălţau bariere dinainte construite şi de neînlăturat. O astfel de urmărire a obiectivităţii nu putea să nu se dovedească pînă la urmă mecanică şi mai ales anterioară şi în afara intervenţiei artei, şi energiei ei creatoare. Reacţia avea să se producă la nivel artizanal (nici unul din

[1] Centrul activităţii impresioniştilor a fost Parisul. Ei s-au format în deceniul 1860—1870. S-au revelat, deşi fără a avea conştiinţa faptului, încă de la „Salonul refuzaţilor" (Salon des Réfusés), instituit de Napoleon al III-lea pentru artiştii respinşi de Salonul Oficial din 1863. După războiul din 1871 s-au constituit într-un grup, expunînd în 1874 şi apoi într-un mod mai conştient în 1877 (Claude Monet, Edouard Manet, Camille Pissarro, E.-H.-G. Degas, J.-F. Bazille, P.-A. Renoir, Paul Cézanne etc.). Încă din prezentarea expoziţiei personale a lui E. Manet din 1867 se putea citi: „Pictorul nu a urmărit decît să redea impresia sa"; iar la expoziţia oficială din 1874 o pictură a lui Claude Monet (executată în 1873) avea ca titlu *Impresie — Răsărit de soare* (*Impression — Soleil levant*, azi la Muzeul Marmottan din Paris). În aprilie 1877 (cu ocazia celei de a treia expoziţii care avea ca titlu „Expoziţie a impresioniştilor"), a apărut în cîteva numere un ziar intitulat „L'Impressionniste", în care criticul Georges Rivière explica denumirea: „E foarte simplu. Au pus la intrarea expoziţiei lor cuvîntul «impresionist» pentru a nu fi confundaţi cu alţii şi pentru că acest termen îi definea foarte bine faţă de public. La început publicul şi ziariştii au dat pictorilor acest nume, şi aceşti naşi comit o mare imprudenţă cînd vin acum să ceară finilor lor explicaţia unui nume pe care aceştia l-au acceptat cu tot respectul."

pictorii impresioniști nu a născut să fie un teoretician).[1] Și înainte ca această criză să se declare în texte scrise, ea s-a produs în tablouri. Artiștii plastici îi depășesc pe scriitori și le anticipă interesele iminente.[2]

Față de pretinsa obiectivitate naturalistă, impresionismul raportează realitatea la interiorul omului, asemeni unei viziuni individuale și solitare, care surprinde în figuri și în peisaje instantanee fugare, aparențe ce dispar, imagini întrevăzute și schimbătoare. Într-un anume sens, e încă vorba de o moștenire a metodei naturaliste; numai că impresioniștii adoptă o estetică ce avea în cele din urmă să se reveleze diametral opusă naturalismului, întrucît realitatea nu mai e reprezentată în evidența ei vizibilă, ci mai degrabă e abia schițată și lăsată într-un halou de taină și de aluzie. Apare din nou celălalt element de aceeași natură cu romantismul pe care scriitorii realiști și sociali căutaseră să-l elimine din cele mai tipice scrieri ale lor: anume caracterul strict personal, solitar și estetizant al artei.[3] Odată cu apa-

[1] „În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pictura e arta de avangardă. Impresionismul și-a dobîndit deja autonomia într-o vreme în care în literatură artiștii luptau încă pentru naturalism" (Arnold Hauser, op. cit., II, p. 401).

[2] În cunoscuta sa conferință din 1879 despre *Impresioniști*, criticul de artă italian Diego Martelli declara, referindu-se la expoziția de la Paris din 1877, că s-a aflat „într-o societate de pictori care îndură lipsuri și care luptă, îmboldiți de nevoia noilor forme ce se impun gîndirii moderne; disprețuiți de mulțime, insultați și călcați în picioare de autorități, dar urmîndu-și calea lor, însuflețiți de duhul apostolic, care le impune să caute noul adevăr pe poteci necunoscute de masa celor satisfăcuți". Și adăuga următoarea observație: „Impresionismul nu e numai o revoluție în domeniul gîndirii, ci și una fiziologică, a ochiului uman. El e o teorie nouă care depinde de un fel diferit de a concepe senzația de lumină, și de a-i exprima impresiile. Impresioniștii nu și-au elaborat mai întîi teoriile și apoi au adaptat picturile la aceste teorii, ci dimpotrivă, așa cum se întîmplă totdeauna cu descoperirile, tablourile născute din fenomenul inconștient al viziunii artiștilor au fost acelea care, prin studii, au dus la raționamentele filozofilor" (În volumul *Scritti d'arte*, sub îngrijirea lui Antonio Boschetto, Florența, Sansoni, 1952, pp. 98—115).

[3] „E limpede că în felul acesta, în schimbul clarității și al evidenței pe care indiscutabil le pierde, reprezentarea dobîndește energie și farmec senzual" (A. Hauser, op. cit., II, p. 400).

riția impresionismului, natura și realitatea încep din nou să se situeze într-o alternativă ce pare să se prelungească pînă în zilele noastre: între evidență și simbol, între valoare și iluzie, între un presupus adevăr și dezmințirea imanentă.[1] Încă o dată, semnificațiile existenței sînt atribuite conștiinței individuale și, ca și aceasta, ele se sustrag necontenit oricărei condiții definibile și nu cunosc nici durată, nici continuitate.[2]

De fapt, maxima distincție a impresionismului de naturalism se realizează pe planul mai explicit al artei. Atenția pictorului se deplasează de la reprezentarea directă a naturii la elementele de stil și la sporirea lor exclusivă. Nu contează atît obiectele cît punctul de vedere din care sînt privite și *impresia* ce o pot trezi în retina artistului, adică valorile pe care ochiul și sensibilitatea le sesizează în viziunea lucrurilor. Nu e indispensabilă artei nici măcar perceperea formelor precise, ci atmosfera care le înconjură, le transfigurează și le sustrage unei definiții precise și imuabile, îndeosebi lumina și culoarea și reflexele în perspectivele lor combinate, insesizabile și nedefinite (sau mai bine zis: „nonfinite") în aspectul lor estetic cel mai substanțial. Și, cu toate acestea, se poate admite că pentru impresioniști „figura" (umană și peisagistică) continuă să fie adevărul ideal al artei, ca și în clasicism și în naturalism. Numai că se accentuează și ajunge

[1] Prima definiție a impresionismului se datorează criticului francez Théodore Duret care, făcînd o dare de seamă despre „Salonul" din 1870, scria: „Numim artist numai pe acela care dispunînd de o viziune viguroasă asupra lucrurilor și primind de la aparența lor o impresie personală, ajunge să-și fixeze viziunea pe pînză într-o formă apropiată, comunicînd în același timp impresia sa"; și continua: „Nu privim un tablou decît pentru a-l simți, pentru a încerca în fața lui o impresie și o emoție."

[2] „O lume de fenomene ce se reînnoiește, grație unor treceri nenumărate și imperceptibile, suscită impresia unui continuu în care totul curge; ceea ce se schimbă e doar poziția, punctul de vedere al celui care observă. O artă adecvată acestei modalități nu numai că va accentua caracterul momentan și tranzitoriu al fenomenelor, nu numai că va vedea în om măsura tuturor lucrurilor, dar va căuta adevărul în acel *hic et nunc* al individului" (A. Hauser, op. cit., II, p. 397).

la paroxism caracterul „senzorial" al luminii şi al culorilor şi în acelaşi timp se foloseşte un procedeu abstractizant.[1]

Ceea ce contează e îndeosebi sentimentul compoziţiei picturale ca atare, indiferent de obiectivele naturalismului ca: adevărul, denunţul sau ostentaţia. Prin impresionism se restaurează conceptul, încă o dată romantic, al interpretării individuale a realităţii: dar în primul rînd pe planul gustului formal şi tehnic. Arta se află din nou chemată să restituie înţelesurile oculte ale lucrurilor, să restaureze misterioasa corespondenţă dintre noi şi realitate, să implice în universul sensibil subtila esenţă estetică[2].

2. În domeniul mai direct literar, legăturile lui Émile Zola cu impresioniştii şi cu cei mai mari reprezentanţi ia acestuia se revelă a fi foarte importante. Zola a fost dintru început criticul lor entuziast, pentru că îşi dădea seama că impresioniştii porneau de la datele realităţii şi de la intuirea lor demnă de încredere. Ei erau şi se declarau realişti, ca şi el şi ca şi arta lui. Dar „realismul" lui Zola se preciza în direcţia omului şi a societăţii. Or, pînă la ce punct impresionismul amicilor săi se menţinea în aceeaşi direcţie? Încă din 1865, discutînd monografia postumă a lui P. J. Proudhon (1809—1865) *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Émile Zola replica definiţiei pe care acesta o dădea artei („o repre-

[1] „Realiştii voiau să stăpînească natura pentru a o înfăţişa în tablourile lor cu maximum de energie cu putinţă. Impresioniştii au schimbat direcţia şi au ales din natură un singur element, lumina, pentru a-l dezvolta în mod independent şi organic, ca stil. Scopul picturii s-a schimbat, în locul unei reprezentări voite a naturii, el a devenit reprezentarea unui stil. Arta s-a dezvoltat în paralel cu natura, dar cu conştiinţa propriei ei deosebiri, a propriei sale abstrageri de la realitate. Prin aceasta arta de azi îşi găseşte în impresionism originile ei îndepărtate" (Lionello Venturi).

[2] „Azi, după mai bine de şaizeci de ani de experienţe artistice, inteligente şi foarte cerebrale, impresionismul ne apare ca un moment al harului spontan, în care senzaţiile şi sentimentul confereau artei o bogăţie infinită într-o lume totuşi voit limitată. După marea dispersiune romantică, impresioniştii şi-au dat seama că e necesar să se limiteze şi să se purifice pentru a readuce arta la începuturile ei. În aceasta a constat măreţia lor" (Lionello Venturi).

zentare idealistă a naturii și a noastră înșine, în vederea unei perfecționări fizice și morale a speciei noastre"), opunîndu-i concepția sa despre opera creatoare, care e „un moment al creației văzut printr-un temperament". Și, într-o formulare mai hotărîtă: „Obiectul și persoana pe care le zugrăvește un artist sînt niște pretexte; geniul constă în a reda obiectul și persoana într-un sens nou, mai viu și mai mare. În ceea ce mă privește, nu arborele, figura, sau scena (pe care mi le înfățișează poetul) mă impresionează; ceea ce caut într-o operă e omul, individualitatea puternică care a fost în stare să creeze, alături de lumea lui Dumnezeu, o lume personală a sa pe care ochii mei nu o vor putea uita și pe care o vor recunoaște oriunde." [1]

Foarte curînd, însă, scriitorul avea să observe în tablourile prietenilor săi impresioniști un fel de trădare sau eludare a celei mai autentice lecții a realismului său, pînă într-acolo încît să se rupă de ei definitiv, preocupat îndeosebi de contagiunea care de la pictură se putea transmite naratiunii (așa cum foarte curînd avea să se și constate). Émile Zola considera, desigur fără dreptate, că impresioniștii, deși tinseseră inițial la reprezentarea unor „scene ale vieții moderne", nu fuseseră în stare ulterior să realizeze acest proiect. După părerea lui, impresionismul n-ar fi izbutit să-și țină promisiunile:

„Nici un artist din acest grup n-a izbutit să realizeze eficace și definitiv noua formulă ai cărei purtători se făcuseră și care se află răspîndită în pînzele lor. Formula se află acolo, prezentă, divizată la infinit; dar nu există vreo operă în care ea să se vadă aplicată de un autentic maestru. Toți sînt niște precursori. Omul de geniu nu s-a născut încă. E limpede ce vor ei, și oricare dintre noi e dispus să le dea dreptate, dar zadarnic am căuta capodopera în stare să consacre formula... Iată de ce lupta impresioniștilor e încă deschisă. Ei rămîn inferiori sarcinii pe care și-o propun."

[1] În eseul *Proudhon et Courbet*, reprodus în volumul *Mes Haines*, Paris, 1867, în care se află și *Mon Salon*, din 1866; a se vedea însă „*Les Salons*" *d'Émile Zola* (cu un eseu de F. W. J. Hemmings, *Émile Zola, critique d'art*, Paris, Droz, 1959).

3. Cu acest epigraf, datînd din 1880, Émile Zola lichida solidaritatea lui cu impresioniştii. Titlul eseului său constituie o etichetă a artei amicilor săi pictori şi a propriilor sale romane : *Le Naturalisme au Salon* (Naturalismul la Salonul Oficial). Dar termenul de „naturalism" fusese inventat tocmai ca să desemneze această pictură. Îl introdusese pentru prima oară, în 1863, criticul de artă Castagnary. Încă din 1860, Champfleury (1821—1889), scriitor realist, definise pe noii artişti drept *Les amis de la nature*, în opoziţie cu romanticii. Termenul „natură" îl înlocuieşte în această împrejurare pe celălalt de „realitate", care avea o ascendenţă romantică, chiar dacă de cîţiva ani fusese folosit cu ostentaţie tocmai împotriva romanticilor. Émile Zola şi contemporanii săi folosiseră pînă atunci termenul „realism". Acum Castagnary îl adopta pe cel de „naturalism", care va avea un mare succes şi care în acel moment istoric constituia un nivel superior în ordinea metodei artistice. În conceptul de „realism", care se precizase în acei ani, prevala conţinutul social şi erau îndepărtate aspiraţiile inventive, interpretările subiective ale lumii, infinitele şi irevocabilele sugestii ale vieţii interioare şi fantastice. Şi, invers, odată cu „natura" şi „naturalismul" se părea că aceste exigenţe ar putea să reintre în domeniul artei. Atît Flaubert cît şi Zola porneau de la „realism" ; dar amîndoi nu se simţeau obligaţi din cauza acestui lucru. Adoptarea formulei naturaliste liberaliza conceptul de realism. Evoluţia aceasta se datorează marelui episod al impresionismului şi conştiinţei sale critice. Castagnary vedea tocmai în naturalism abolirea oricărei şcoli (fie realistă sau romantică), întrucît „naturalismul acceptă întreaga realitate a lumii vizibile şi, în acelaşi timp, toate modalităţile de a înţelege aceste realităţi... Departe de a stabili vreo limită, naturalismul aboleşte barierele. El nu violentează temperamentul pictorilor, ci îl emancipează. El nu înlănţuie personalitatea artistului, ci-i dă aripi." Pentru cel care inventase cuvîntul şi conceptul, naturalismul ar fi trebuit să soluţioneze definitiv orice controversă cu privire la artă :

„Şcoala naturalistă afirmă că arta e expresia vieţii în toate manifestările ei şi la toate nivelurile, şi că unicul ei scop e de a reproduce natura sublimînd-o în gradul ei cel mai înalt de forţă şi intensitate: e vorba de adevărul ce se echilibrează cu ştiinţa. Şcoala naturalistă restaurează raporturile întrerupte dintre om şi natură. Graţie dublei ei intervenţii, pe de o parte, asupra vieţii de ţară[1], pe care ea o interpretează în întreaga ei profunzime agrestă, şi, pe de altă parte, asupra vieţii urbane, care constituie rezerva noilor ei victorii, şcoala naturalistă tinde să fecundeze toate formele lumii vizibile. Încă de pe acum ea a redat adevărata valoare liniei şi culorii, care în tehnica acestei şcoli încetează de a mai fi separate. Aşezîndu-l pe artist în centrul epocii sale, şi dîndu-i sarcina de a reflecta, naturalismul dobîndeşte adevărata lui finalitate şi, deci, moralitatea artei."

4. Această luare de atitudine a naturalismului faţă de realism în raport cu care primul ar avea meritul de a reda artei libertatea fără a o sărăci de adevărurile ce se dezvăluie în natură, în istorie şi în societate, e de o foarte mare importanţă şi confirmă legăturile strînse cu impresionismul şi cu mentalitatea estetică a criticilor şi susţinătorilor săi celor mai direcţi. Fără a afirma că din aceasta se poate schiţa o perspectivă în care să se observe acel nod de curente ce sînt numite cu sinonime (realism, naturalism, impresionism, pozitivism, experimentalism, verism) şi care poartă în ele cerinţe şi aspiraţii în aparenţă înrudite, dar care sînt destul de divergente. Acelaşi Castagnary făcea apel la motive mult mai ambiţioase:

„Noua şcoală a naturalismului s-a născut din înseşi profunzimile raţionalismului modern. Ea îşi are originea în filozofia noastră, care repunînd pe om în societate, de unde-l scoseseră psihologii, a făcut acum din viaţa socială obiectul principal al cercetării noastre. Ea îşi are originea în morala noastră, care, înlocuind vaga lege a iubirii cu impe-

[1] Să reţinem coincidenţa acestei expresii *(la vie des champs)* cu titlul celebrei culegeri de nuvele *Vita dei campi,* în care Giovanni Verga şi-a publicat, în 1880, scurtele sale capodopere.

rativul categoric al dreptății, a restabilit raporturile dintre oameni și a pus într-o nouă lumină problema destinului. Ea își are originea în politica noastră, care, adoptînd ca principiu egalitatea indivizilor și ca program echilibrul condițiilor, a alungat din spirite falsele ierarhii și distincțiile absurde. Ea își are originea în tot ceea ce e înăuntrul nostru, adică în tot ceea ce ne face să gîndim, să dorim, să acționăm."

Dar lui Zola nu i se părea că arta impresioniștilor ar fi izbutit să transpună în viață aceste perspective. Poate că li se cerea prea mult sau, oricum, altceva decît ceea ce constituia vocația lor efectivă. Unul dintre romanele cuprinse în marele ciclu *Les Rougon-Macquart* e dedicat anume vieții curajoase și disperate a unui pictor care nu izbutește să realizeze „opera" sa, pe care a visat-o și din a cărei cauză s-a chinuit toată viața, pînă cînd neputința îl face să se sinucidă. *L'Oeuvre* de Zola e o mișcătoare evocare a prietenilor săi pictori, îndeosebi a lui Cézanne, pe care romancierul l-a schițat în figura protagonistului, cu afecțiunea și familiaritatea unei prietenii ce data din prima lor tinerețe. După o camaraderie de treizeci de ani, *L'Oeuvre*, în 1886, însemna sfîrșitul [1].

„Ceea ce [Cézanne] presimțise din conversațiile purtate cu Zola, în timpul vizitelor sale aproape anuale la Médan, era acum irevocabil exprimat în acest roman : mila lui Zola față de cei care nu reușiseră, milă mai greu de îndurat chiar decît disprețul. Zola nu numai că nu înțelesese adevărata semnificație a căutărilor cărora se consacraseră Cézanne și prietenii săi, dar pierduse și orice sentiment de solidaritate cu ei. (...) Scrisoarea pe care Cézanne i-o expediază lui Zola pentru a-i mulțumi că i-a trimis *Opera* este plină de melancolie ; este de fapt o scrisoare de rămas bun, și cei doi amici nu aveau să se mai revadă niciodată." [2]

---

[1] A se reține datele : Cézanne (1839—1906), Zola (1840—1902).

[2] John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme,* vol. I, (1855—1873) și vol. II (1874—1886), Paris, Albin Michel, 1955. [Traducere în limba română de Irina Mavrodin : *Istoria impresionismului,* Buc., Ed. Meridiane, 1974, p. 121. N. trad.]

Numai Claude Monet a găsit frâncheţa de a-i arăta scriitorului dezamăgirea grupului de impresionişti :

„Aţi avut amabilitatea să-mi trimiteţi *Opera*, şi vă sînt foarte recunoscător. Mi-a făcut totdeauna mare plăcere să vă citesc cărţile, iar aceasta m-a interesat cu atît mai mult cu cît ridică unele probleme de artă în numele cărora luptăm de atîta vreme. Am citit-o, şi mă simt tulburat şi neliniştit, vă mărturisesc. Aţi avut grijă ca nici un personaj să nu semene cu vreunul dintre noi, dar cu toate acestea mi-e teamă că în presă şi în public, duşmanii noştri vor pronunţa numele lui Manet sau pe ale noastre ca pe ale unor rataţi, ceea ce nu a fost în intenţia dumneavoastră, aş vrea să cred..."

Oricît de puţin şi-ar fi dat aceşti artişti seama, una din consecinţele cele mai revoluţionare ale reformei impresioniste a fost preferinţa lor necesară pentru imaginile delimitate, pentru viziunile de amănunt, pentru detaliile realităţii şi ale naturii.[1] Din picturile lor se deducea lecţia lucrurilor mici, a obiectelor mărunte, a spectacolelor liniştite şi rezervate. Şi, mai ales, se conferea lumii vizibile o întreagă sugestie poetică, un vag şi inexplicabil ermetism, pe care numai gustul estetic era apt să-l reveleze fără a-l copleşi, ba chiar lăsîndu-l în rezonanţa lui profundă. De aceasta îşi vor aminti, imediat apoi, „decadenţii", „simboliştii" şi, în Italia, Pascoli, D'Annunzio şi „crepuscularii". Şi, cu toate acestea, e mai pertinentă, chiar prin caracterul ei nemijlocit, sugestia pe care însuşi Zola a primit-o de la impresionism. În mai multe

[1] „Impresioniştii nu vor putea alege teme distincte prin monumentalitatea sau bogăţia lor. Un palat se pretează mai puţin unui efect de umbră şi lumină decît o colibă cu acoperiş de paie cu o formă ce poate fi modificată după voie. De aceea, impresioniştii au pictat de preferinţă colibe şi nu au făcut loc pe pînzele lor palatelor. Un arbore, un cîmp oarecare, constituiau o temă artistică pentru că lumina le dăduse naştere. Datorită acestei absenţe a selecţiei, colecţionarii parizieni şi publicul interesat de pictură vor considera vulgari pe pictorii impresionişti ; şi, într-adevăr sub aspect social ei au reprezentat sfîrşitul «notabilităţilor» în pictură, sfîrşitul deosebirilor de clasă. Chiar şi cel mai modest motiv era înnobilat de către artă. Bineînţeles că impresioniştii erau revoluţionari fără să-şi dea seama" (Lionello Venturi).

rînduri, în criticile făcute lui Courbet (în 1863), lui Manet (în 1866), lui Pissarro şi lui Monet (în 1868), scriitorul lăsa să apară impresia puternică pe care i-o dădea pictura cu pasta ei densă („en pleine pâte") [1]. În ianuarie 1872, în legătură cu pictorul Jongkind, Zola scria o pagină care e o schiţă stilistică la romanul *Pîntecul Parisului* (care a apărut în aprilie 1873) şi care, în ceea ce priveşte valorile descriptive, i-a fost sugerată de felul de a vedea al amicilor săi impresionişti :

„Iubesc nespus de mult perspectiva marilor oraşe. După părerea mea, există acolo o întreagă mină rodnică, o întreagă artă modernă de creat. Bulevardele mişună de lume în soare, scuarurile îşi etalează verdeaţa şi grupurile de copii ; cheiurile îşi alungesc taluzurile lor pitoreşti, panglica de catifea a Senei, cu undele verzui pătate de negrul de funingine al şlepurilor ; la intersecţiile străzilor se ridică locuinţele înalte cu notele vesele ale acoperişurilor, viaţa întunecimilor. Şi după cum o rază de soare înveseleşte Parisul sau un cer sumbru îl face să devină melancolic, oraşul are emoţii felurite, devine un poem de veselie sau de melancolie... Arta e aici, în jurul nostru, o artă vie şi necunoscută."

În înfăţişarea *Halelor,* Émile Zola a recurs la metoda impresionistă. Timp de mai multe ore din zi şi din noapte, şi deseori la lumina zorilor, el îşi nota impresiile, şi ne-au parvenit paginile cu notiţele lui autografe, ce par nişte schiţe foarte rapide, ca tot atîtea scheme sau proiecte de naturi moarte. [2]

---

[1] „A zugrăvi cu cuvinte, cu tuşe ample, un colţ al Parisului modern, aşa cum făceau cu paleta lor pictorii noii şcoli, prietenii săi, era o dorinţă care, fără nici o îndoială, îl chinuia pe Zola de multă vreme" (după o notă a lui Henri Mitterand, în ediţia Pléiade, Paris, 1960, p. 1612).

[2] În comentariul său la ediţia operelor lui Zola, Henri Mitterand (op. cit., p. 1616) citează o mărturie a lui Paul Alexis, care de multe ori îşi întovărăşea prietenul în cursul investigaţiilor acestuia : „Cu un creion în mînă, Zola venea (la Hale) pe orice vreme, pe ploaie, cînd era soare, ceaţă, zăpadă, şi la orice oră, dimineaţa, după-amiaza, seara, pentru a nota diferitele aspecte. Apoi, odată, a petrecut a noapte întreagă ca să asiste la marea sosire a hranei Parisului."

Dar, mai tîrziu, pe terenul mai direct al literaturii, impresionismul își va arăta, critic, opoziția sa față de naturalism, și va preciza notele noii situații morale și estetice. El se va numi mai propriu : decadentism și simbolism [1]. Concomitența acestor două mișcări constituie perspectiva literară a ultimelor două decenii ale secolului al XIX-lea. Dar se poate afirma că sensibilitatea umană și artistică a veacului nostru îi e încă tributară. Și să nu uităm că primul obiectiv al decadentismului și al simbolismului, legate între ele, a fost tocmai ruinarea literaturii naturaliste. [2] Cu toate acestea, resurecția realistă și cea neorealistă în cadrul mai recentei generații literare nu a izbutit să se emancipeze de această moștenire plină de obligații. Decadentismul și simbolismul continuă să supraviețuiască în sîngele lor asemeni unui drog.

5. Cu toate că impresionismul, cel puțin în conștiința artiștilor aparținînd acestei școli, nu și-a propus la început decît să „sensibilizeze" într-un mod mai subtil reprezentarea obiectelor, în clipa de față toată lumea e de acord să-l considere totuși prima ruptură în raport cu estetica figurativă și să-i atribuie rolul unui inconștient început în cadrul evoluției artei în sens intelectualist și în direcția abstractismului, ba chiar a informalului. Cerebralitatea artei începe cu o operație de analiză și de descompunere. Impresionismul descompunea obiectul în elementele sale luminoase și cromatice, dar căuta să le recompună pe cît de fidel posibil ! Cubismul va

---

[1] „Și din punct de vedere cronologic se poate constata o oarecare deosebire între impresionismul literar și cel plastic : perioada cea mai fecundă a impresionismului în pictură trecuse, atunci cînd el abia începea să se definească în poezie. Dar distincția cea mai importantă constă în faptul că impresionismul în literatură pierde destul de repede contactul cu naturalismul, pozitivismul, materialismul, și aproape imediat se face vestitorul acelei reacții idealiste care în pictură începe abia după dezagregarea grupului impresionist" (A. Hauser, op. cit., II, p. 404).

[2] Într-o anchetă condusă de Jules Huret (care colabora la ziarul „Echo de Paris") din răspunsurile a șaizeci și patru de scriitori (editate în 1891 sub titlul *Enquête sur l'évolution littéraire*) rezulta că naturalismul era considerat depășit în acel moment.

descompune obiectul în elemente geometrice, pentru a regăsi totuşi sub aparenţele complexe simplitatea formelor subînţelese şi esenţiale (sau pe care artistul le postulează ca atare). Dar cubismul nu recompune obiectul decît incomplet, cu scopul de a face să transpară forma elementară, şi de a înlocui obiectul cu această formă propusă, în sensul unei sinteze ce aspiră să apară simplificatoare şi fundamentală ca un izvor al lucrurilor, ca paradigma şi simbolul lor. Arta abstractă va merge mai departe. Nu numai că descopune obiectele, formele, culorile (în mii şi mii de elemente), dar nu schiţează nici măcar o încercare de a recompune obiectul sau de a restaura forma (aşa cum dimpotrivă făcea impresionismul şi, într-o mai mică măsură, însuşi cubismul). Arta va ajunge astfel să constituie un „model interior", străin de obiectele şi formele cunoscute. Nu e greu să ne amintim de felul de a proceda al simboliştilor. [1] Mergînd pe această cale realizăm o netă separare a artei (a celei de tip abstract) de natură, considerată matricea mimesis-ului. Domeniul artei şi domeniul naturii sînt considerate absolut distincte : fiecare există în sine, în absolut. [2]

Atît arta abstractă cît şi aceea informală urmăresc un miraj, o himeră. Vor să ajungă la esenţa lumii, a naturii, a formei, abolind lumea, natura, forma. Acţionează pe baza unei aspiraţii cosmice, dar situîndu-se în afara cosmosului. E ca o cunoaştere pură care se declară perfectă în momentul în care elimină toate datele realităţii ! Dacă orice gen de artă implică o alegere, şi deci constă într-un act de abstracţiune care impune o selecţie, arta informală (care reprezintă limita extremă a artei abstracte) suprimă sau renunţă la alegerea însăşi, pentru a deveni abstracţie pură. Dar actul de abstracţiune e selecţie. Iar arta informală nu operează o „abstracţiune", pentru că nu putem „abstrage" din nimic. Şi e tot

[1] A se vedea capitolul următor *Insinuarea simbolistă*.

[2] „Nu ne vom mira că unii ajung să considere, ca şi Kandinski, domeniul artei şi domeniul naturii, fiecare în sine, ca nişte domenii absolut separate" (André Lamouche, *Esthétique*, Paris, Dunod, 1961, p. 209).

atît de adevărat că arta e în primul rînd, s-ar putea zice, exclusiv, „omisiune". Dar arta informală omite însăşi acţiunea de a omite.[1] Ceea ce se constată cu o implacabilă exactitate e faptul că aceste mişcări, voind să se elibereze de natură şi de formulele figurative, tind să se închidă într-o situaţie de ordin intelectual.

[1] „Arta abstractă a apărut astfel ca un fel de *impresionism intern*, în care artistul renunţă la bogăţiile armonice ale naturii pentru a nu (exploata) decît propriile sale «bogăţii armonice», presupunînd că acestea există... Artistul abstract pretinde să «facă abstracţie» de această prodigioasă operă de artă care e natura. De fapt, el o poartă în sine, el trăieşte din ea şi în mijlocul ei" (André Lamouche, *Enthétique*, op. cit., p. 211).

INSINUAREA SIMBOLISTĂ

1. Şi simbolismul literar poate fi considerat un urmaş al mişcării romantice. Interpretarea simbolică a lumii este proprie şi romantismului. Dar simbolismul aduce o intensificare a conceptului de poezie şi a calităţilor sale taumaturgice, ajungînd să-l plaseze într-o sferă absolută. De asemeni s-ar putea admite că doar o dată cu apariţia simboliştilor romantismul atinge limitele ultime ale esteticii sale. Poate că momentul cel mai caracteristic al simbolismului e poziţia privilegiată acordată tehnicii expresiei şi valorilor ei celor mai pure şi de neînlocuit.[1] Mentalitatea aceasta schimbă radical echilibrul dintre artă şi viaţă, dintre artist şi istoric, dintre fantezie şi experienţă. O dată cu apariţia simboliştilor raportul cu realul şi cu societatea se restrînge. Artiştii sînt aleşii. Ei revelează sensurile oculte ale lucrurilor. Pentru ei, lumea e, după cum spune poetul, o „pădure de simboluri" de descifrat.

Dar, spre deosebire de ceea ce predica estetica tradiţională (romantică şi naturalistă), artele (şi în primul rînd muzica, poezia şi pictura) nu se mai consideră în slujba publicului, nu se mai simt obligate să-i flateze gusturile, nu mai aspiră la consensul întregii lumi, ci mai curînd cultivă minorităţile restrînse şi riguroase.[2] Arta constituie o atmosferă de iniţiere.

---

[1] În acest sens, eseul cel mai pertinent este cel al lui Paul Valéry, *Existence du Symbolisme* (apărut la sfîrşitul lui 1938, acum în volumul I din *Oeuvres*, p. 686 şi urm.). Încă din 1932, scriind profesorului Timmermans din Amsterdam, Paul Valéry nega posibilitatea unei definiţii a simbolismului, întrucît, după părerea lui, „simbolismul a încercat puţin din toate; vreau să spun că între 1885 şi 1900 s-au făcut mult mai multe «experienţe» ca oricînd mai înainte (excepţînd epoca Pleiadei). Aceasta a fost trăsătura cea mai importantă a desfăşurării lui" (op. cit., p. 1738). Şi Valéry conchidea: „Ceea ce a existat realmente a fost un fel de misticism estetic, uneori foarte pronunţat"; şi mai apoi: „Simbolismul nu e cîtuşi de puţin un sistem definit, nici definibil".

[2] În eseul său din 1938, Valéry scria în legătură cu aceasta: „Ei au fost de acord cu hotărîrea comună de a renunţa la sufragiul numă-

Artiştii, poeţii, muzicienii sînt nişte catehumeni.[1] Au templele şi evangheliile lor. Sînt preoţii unei religii estetice totalitare. Un poet ca Paul Valéry a caracterizat în felul următor situaţia şi destinul lor :

„Aşadar, eliberat de marele public, eliberat de critica tradiţională care e în acelaşi timp îndrumătoarea şi sclava celei dintîi, eliberat de preocuparea vînzării şi nemaiavînd nici o consideraţie pentru spiritele leneşe şi pentru mărginirea scriitorului mediu, artistul poate să se consacre fără rezerve propriilor sale experienţe. Fiecare artist îşi desemnează zeii şi idealurile sale ; fiecare artist poate duce la ultima limită teoriile şi fanteziile sale, şi Dumnezeu ştie dacă există vreunul care să se priveze de aşa ceva. Dumnezeu ştie cît de numeroase, de variate, de surprinzătoare, uneori de bizare sînt inovaţiile. În căutarea comorilor literare neştiute, totul este utilizat de aceşti prospectori : ştiinţele, filozofia, muzica, filologia, ocultismul, literaturile străine." [2]

Această liberalizare a conţinutului, deşi era însoţită de o exagerat de insistentă preocupare formală, era hărăzită să tulbure din nou apele literaturii. În cele din urmă, artistul se simte autorizat să încerce în universul său închis şi supravegheat toate posibilităţile imaginaţiei şi ale intelectului. În-

---

rului : au nesocotit cucerirea marelui public. Şi nu numai că refuzau în mod deliberat să solicite numărul mare de cititori (prin aceasta deosebindu-se de realişti, foarte amatori de tiraje mari, foarte avizi de gloria statistică şi care au sfîrşit prin a aprecia valoarea după tonajul vîndut), dar, în plus, ei au recuzat tot atît de net judecata persoanelor sau grupurilor care sînt în măsură să influenţeze partea cea mai distinctă a publicului" (p. 691).

[1] Tot Valéry afirma : „Simboliştii noştri de la 1886, fără să fie sprijiniţi de presă, fără editori, fără posibilităţi de a face o carieră literară normală, cu gradaţiile ei şi cu drepturile pe bază de vechime, izbutesc să se acomodeze acestei vieţi ieşite din comun ; îşi întemeiază revistele lor, edituri, critica lor interioară ; îşi formează încetul cu încetul acel public al lor, despre care s-au spus tot atîtea lucruri rele ca şi despre scriitorii înşişi" (p. 691).

[2] Op. cit., p. 692.

săşi egemonia perfecţiunii tehnice comportă o ulterioară intensificare a individualismului estetic.[1]

Reevaluarea mişcării simboliste pe care o întreprindea în 1938 Paul Valéry are, mai presus de orice, importanţa unei mărturii[2]. Într-adevăr, marele scriitor francez arăta că simbolismul a fost ultimul ideal autentic pe care arta îl propunea în ajunul invaziei dezordinei şi anarhiei, care s-ar fi produs în literatura secolului al XX-lea. E neîndoielnic, şi fiecare zi face să apară mai limpede acest lucru, că disoluţia formelor estetice se produce simultan cu o analoagă relaxare a ordinei etice şi sociale. Acum, trebuie să mai aruncăm o privire asupra posibilităţilor de a sesiza de care dispune literatura, care e gata şi se grăbeşte să înregistreze, atunci cînd nu anticipă de-a dreptul, dezechilibrurile ce asediază conştiinţa oamenilor şi dezagregă societatea. Ca diagnostic, concluzia la care ajungea Valéry nu şi-a pierdut actualitatea.

---

[1] În eseul său din 1938, Paul Valéry scria: „Niciodată forţa artei, frumuseţea, puterea formei, virtuţile poeziei n-au fost atît de aproape de a deveni, pentru unele spirite, substanţa unei vieţi interioare pe care o putem numi pe drept cuvînt «mistică», întrucît ea ajungea să fie suficientă sieşi şi să satisfacă şi să susţină sufletul mai multor oameni, *exact ca o credinţă bine definită* (op. cit., p. 694).

[2] Cu privire la legăturile lui Paul Valéry cu izvoarele lui literare, a se vedea ceea ce scria Carlo Bo într-un scurt eseu din 1950 *(Un'immagine di Valéry,* în volumul *Della lettura e altri saggi,* Florenţa, Vallechi, 1953, pp. 461—465): „În fond, Valéry venea dintr-o lume şi de pe un tărîm într-un anume sens depăşite şi părăsite, şi, pentru noi, marele lui merit, imposibil de negat, a fost de a fi impus atenţiei unui număr restrîns de oameni, unei *élite* intelectuale destul de vii, figura lui Mallarmé şi religia simboliştilor. Aş spune că Valéry a fost mai curînd modelul sigur şi imuabil al unei educaţii poetice sublime." E de asemenea exactă afirmaţia lui cu privire la antinomia pe care Valéry o stabilea între poezie şi proză: „După Valéry, romanul e un gen prea deschis intervenţiilor şi contribuţiilor cititorului, şi, tocmai datorită uşurinţei cu care poate fi deformat, un gen care respinge limitările perfecţiunii. Dimpotrivă, poezia îi apare ca mijlocul cel mai sigur pentru a face să conveargă jocul imaginilor şi ideilor într-un tipar incoruptibil în care feluritele substanţe şi voci îşi păstrează imaginea lor primă şi vie". De aceea e explicabilă îndepărtarea faţă de el pe care a marcat-o literatura mai nouă: „Sartre şi prietenii săi înţelegeau să înlocuiască ideea unei poezii, măsură absolută a lumii noastre, cu criteriul romanului; cu un roman, creaţie, ba chiar şi sugestie filozofică".

„Marea dezordine a lucrurilor acestei lumi, accentuată atît de mult o dată cu începutul secolului XX, nu putea, fără îndoială, decît să facă imposibilă această voință de cultură separată, această prezervație a gusturilor și căutărilor, în afara publicității, a mișcării schimburilor artistice, a agitației care tulbură din ce în ce mai mult elementele vieții. Chimia operei de artă a renunțat să mai urmărească lungile fracționări prin care se obțin corpurile pure, și să prepare cristalele ce nu se pot realiza și nu pot prolifera decît într-o atmosferă de calm. Ea s-a dedicat explozibilelor și substanțelor toxice. Cum să se consacre unor elaborări lente, cum să se risipească în teorii și discuții delicate, cînd evenimentele și moravurile ne presează așa cum o fac, cînd frivolitatea, anxietatea au pus stăpînire pe existența oricărui om, iar răgazul, ușurința de a subzista, libertatea de a visa și de a medita devin tot atît de rare ca și aurul?"

2. Simboliștii nu tindeau atît la tehnică în sensul de realizare artificială (pe care chiar o condamnau considerînd-o alexandrinism, în cazul parnasienilor), ci mai curînd la o selecție formală, la inefabilul expresiei. Cu simbolismul, literatura deschide zăgazurile artei nedefinite, tainice, cu ascunzișuri: și, în ultima analiză, artei ambigue. Prin sine însuși, modul simbolic de a acționa presupune o dublă față a realului, întrucît interpretarea sa oscilează necontenit între aspectele exterioare ale lucrurilor și sugestiva și schimbătoarea divinație pe care poetul o înfăptuiește grație propriei sale sensibilități, între halucinație și mortificare. Hegel fusese cel care a afirmat că „simbolul, după conceptul său specific, rămîne esențial ambiguu".[1] Tot el împărțise inițial arta în

[1] În *Estetica* sa (versiunea italiană de N. Merker și N. Vaccaro, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 405) [trad. rom. D. D. Roșca, *Prelegeri de estetică*, Buc., Ed. Academiei, 1966, I, p. 313], Hegel încheie astfel una din paginile lui cel mai caracteristice: „Trebuie să notăm apoi, că simbolul, fiind semn pur exterior și formal, nu trebuie să fie absolut adecvat semnificației sale". Și, în continuare: „Dar, cînd e vorba de o astfel de nepotrivire între semnificație și nemijlocita expresia artistică, este cu totul nesigur dacă, și în ce măsură, acest fapt trebuie atribuit indigenței artei, lipsei de puritate și de idei a imaginației sau, dimpotrivă, dacă multe lucruri sînt făcute așa cum sînt fiindcă o elaborare plastică mai pură, mai precisă n-ar fi ca atare capabilă să exprime o semnificație profundă" (p. 409) [Trad. rom., p. 317. N. trad.].

trei forme fundamentale : simbolică, clasică, romantică. Încă o dată se atribuia lumii clasice depăşirea oricărei ambiguităţi (cu excepţia mitologiei, care s-ar preta unei duble comprehensiuni : literală şi alegorică). Dealtminteri, primii romantici se reclamaseră de la conceptul de artă ca formă simbolică [1].

Poate că nu e cu putinţă să verificăm pînă la ce punct, şi graţie cărei medieri s-au infiltrat în cultura poetică a Franţei simboliste consideraţiile esteticii lui Hegel cu privire la valorile artei-simbol. Cercetarea acestei probleme ar implica pe aceea a tradiţiei romantice şi ar merita o investigaţie critică mai minuţioasă, deoarece priveşte o mare parte din literatura modernă. La o jumătate de veac mai tîrziu, discursul hegelian se revela destul de actual, cum dealtminteri continuă să fie şi azi. Într-un anume sens, informaţia simbolică constituie pentru gîndirea estetică a lui Hegel „pre-arta". Simbolul este vestibulul fantasmei poetice : „Începutul e constituit de unitatea dintre conţinutul artistic şi expresia ei simbolică urmărită, unitate încă nedespărţită, misterioară şi în stare de fermentaţie în această contradictorie asociere : adevăratul simbolism, inconştient, originar, ale cărui figurări nu sînt încă propuse ca simboluri". O pagină ca aceea care urmează ar fi făcut poftă nu atît poeţilor simbolişti de la sfîrşitul secolului al XX-lea, cît mai ales criticilor care au vrut să caracterizeze situaţia sub aspect formal :

„Din contra, *sfîrşitul* arată dispariţia şi autodisoluţia simbolicului, întrucît lupta existentă pînă aici *în sine* a pătruns acum în conştiinţa artistică, iar simbolizarea devine, din această cauză, *separare conştientă* a semnificaţiei, pentru sine însăşi clară, de imaginea ei sensibilă ce-i este

[1] Însuşi Hegel notează acest lucru : „Se pune totuşi întrebarea, cu privire la forma simbolică a artei, dacă orice mitologie şi orice artă trebuie considerată *simbolică*. Astfel, Fr. Schlegel afirmă că orice reprezentare artistică trebuie privită ca o alegorie. Simbolicul sau alegoricul este înţeles atunci în sensul că fiecare operă de artă şi orice figură mitologică are la baza ei o idee generală, care, scoasă în evidenţă în forma ei generală, trebuie să ne lămurească ce semnifică propriu-zis o astfel de operă, o astfel de reprezentare ? În timpul din urmă, acest mod de tratare a devenit şi el foarte obişnuit" (p. 413). [Trad. rom. cit., p. 320 N. trad.].

înrudită; dar în această separare rămîne în acelaşi timp o *raportare* explicită, care însă, în loc să se înfăţişeze ca *nemijlocită* identitate, se prezintă numai ca o simplă *comparaţie* a semnificaţiei cu imaginea, comparaţie în care iese în evidenţă şi deosebirea mai înainte neştiută. — Aceasta este sfera simbolului *ştiut* ca simbol; aceasta e semnificaţia cunoscută pentru sine şi reprezentată conform generalităţii ei, semnificaţie a cărei apariţie concretă e coborîtă explicit la nivelul unei simple *imaginii*, şi cu care semnificaţia este comparată în scopul intuitivizării artistice.

La mijloc, între acel început şi acel sfîrşit se situează arta *sublimă*." [1]

E de asemenea adevărat că Hegel tinde să încorporeze momentul interpretării simbolice în sfera creaţiei artistice pentru a o dizolva în ea şi în acelaşi timp pentru a o caracteriza. Dar raţionamentul său continuă să fie plin de sugestii:

„In această primă şi dublă aspiraţie a sa de a se spiritualiza naturalul şi de a sensibiliza spiritualul, se manifestă pe această treaptă a artei simbolice tot fantasticul şi confuzia, tot clocotul sălbatic şi amestecătura ei, artă care întrevede, desigur, caracterul inadecvat al plăsmuirilor ei, dar nu e capabilă să remedieze această deficienţă în alt chip decît desfigurînd formele şi dîndu-le dimensiunile enorme ale sublimului pur cantitativ." [2]

3. Simbolismul, aşa cum se constată îndeobşte în cazul oricărei atitudini literare, se explică şi el printr-o situaţie psihică. În comparaţie cu naturalismul şi cu parnasianismul, scriitorul simbolist înţelege să se reclame de la sine însuşi, de la propriul său eu interior. În istoria poeticelor care s-au succedat ca o dezvoltare a doctrinei romantice, putem asista la această dublă orientare a artei. Egemonia factorilor sociali şi invazia mediului, pe care naturalismul le favorizase cu îndîrjire, excluseseră în cele din urmă intimitatea cea mai ascunsă a individului: mai ales pe aceea a eului său, a vieţii sale celei mai oculte şi mai bine tăinuite. Şi în această pri-

[1] Hegel, *Estetica*, trad. N. Merker şi N. Vaccaro, p. 421 [trad. rom. cit., p. 326. N. trad.].
[2] Op. cit., p. 422. [Trad. rom. cit., p. 327. N. trad.]

vință, Paul Valéry a văzut just. Imaginînd un tînăr intelectual din 1886 în căutarea unor cărți de citit, el îl vede în fața vitrinei unei librării care-i oferă cu ostentație un morman imens de romane naturaliste, dintre care unele ajunseseră la tiraje de o sută pînă la două sute de mii de exemplare.

„Mai încolo, acel tînăr îi descoperă pe romantici, de la Lamartine la Hugo, mai puțin vandabili, mult mai puțin etalați la vedere (căci e vorba de niște poeți). Nu departe de ei, în niște volumașe albe, autorii de rime la modă: parnasienii de toate dimensiunile. Dacă ar fi căutat bine, ar fi pus mîna pe un exemplar din *Florile răului*. Dar tînărul nostru explorator al acestui magazin de cărți nu găsește acolo satisfacția adevărată. Realiștii îi înfățișează prea bine, cu o forță și cu o stăruință crudă, lumea aceasta pe care el doar a întrezărit-o și i s-a și făcut greață. Și apoi, tabloul respectiv, deși realizat cu o laborioasă exactitate și uneori pictat remarcabil, i se pare totuși incomplet, din moment ce *el însuși lipsește*; și din moment ce nu poate și nu vrea să se recunoască în omenirea aceasta grevată de tare, copleșită de o credință morbidă și pradă bestială a acestor cruzi observatori."

Față de suprapunerea atîtor teorii filozofice, științifice, sociale și a senzației de contrarietate și de precaritate pe care o lasă însăși alternativa lor, ce anume rămîne sigur, personal, etern, intelectualului și poetului?

„Îi rămîne să fie el însuși, să fie tînăr și mai ales să fie hotărît să nu admită nici un lucru căruia să nu-i simtă necesitatea interioară reală, existența așteptată de ființa lui cea mai profundă; să nu admită nici un lucru care să nu se rezolve în niște cuvinte a căror semnificație să nu reprezinte pentru el o experiență imediată și o valoare reprezentată în tezaurul lui *de afecțiuni*. Idoli pentru idoli, el preferă pe aceia care sînt făcuți din substanța sa proprie celor propuși de altul. Poetul se întreabă. Găsește. Constată că-i rămîne o singură certitudine: *emoția pe care i-o impun unele aspecte ale naturii și vieții, și unele opere ale omului*. El le recunoaște după bucuria neobișnuită pe care o obține de la ele, după strania necesitate pe care și-o descoperă în sine însuși a acestor momente sau lucruri care, perfect inutile conservării existenței

fizice, îi oferă deopotrivă senzații prețioase, idei infinit de variate, o îmbinare uneori miraculoasă de gîndire, sentiment, vigoare și fantezie, o voluptate și o energie legate în chip misterios." [1]

Ne aflăm deja în cadrele primei condiții a lui Pascoli și D'Annunzio.

Dealtfel, nu putem separa categoric simbolismul de înclinația lui față de decadentism. E sigur că ambele mișcări, simbolismul și decadentismul, care nu numai că trebuiesc considerate niște mișcări foarte apropiate și interdependente, dar nici nu pot fi separate clar de impresionism (cel puțin în măsura în care acesta din urmă se referă în mod specific la experiența picturală), contribuie la a caracteriza aspectul întregii literaturi moderne, nici azi acțiunea lor neputînd fi considerată depășită. Simbolismul și decadentismul formează o alternativă constantă și, s-ar putea spune, comprezentă a condiției moderne care, în mijlocul confuziei valorilor existențiale (decadentism), ar vrea să se încreadă sau măcar să se întoarcă la lumea lucrurilor și a senzațiilor (impresionism), cel puțin pentru a surprinde analogii oculte cu semnul absolutului și incognoscibilului (simbolism) prin intermediul mistic și aproape magic al artei (estetism). [2]

Încă din 1921 (și în ediția revăzută din 1924) Francesco Flora indica în volumul *Dal Romanticismo al Futurismo* preferințele literare constituite ulterior poeziei ce începe cu Baudelaire și sfîrșește cu Rimbaud, și care a introdus primele toxine în atmosfera literară și spirituală :

„Se poate spune în concluzie că toată poezia care ne pasionează în clipa de față s-a născut din Baudelaire... Baudelaire care contrazice afecțiunile vremii sale, care contrazice iubirea femeilor și a aproapelui bun și a naturii, Baudelaire care dorește toate dorințele și viciile exotice, care dorește cu anxietate toate disoluțiile rare și toate fanteziile macabre ale vieții artificiale născute din vin și din absint, din opiu și din parfum, e cu adevărat într-un anume sens străbunul poeziei moderne. Dar

[1] Paul Valéry, *Oeuvres*, I, p. 698.
[2] Trimitem pe cititor la volumul lui Walter Binni, *La Poetica del Decadentismo*, Florența, Sansoni, 1962 (apărut inițial în 1936).

el a realizat totdeauna sau aproape totdeauna obiectivarea artistică care constituie eliberarea de tumultul practic al pasiunilor. El e realizatorul artistic al decadentismului" (pp. 28—29).

O altă constatare a lui Flora se referă la o situație generală a moștenirii poetice, dar caracterizează pe epigonii simboliști și decadenți, care au sfîrșit prin a adopta și imita de la un poet ca Baudelaire sau Rimbaud partea caducă, maniera :

„Dar asupra spiritelor moderne exercită o și mai mare fascinație Rimbaud, care e mai puțin poet : e un poet al formei abstracte și un moralist al vieții. Spiritelor moderne le place iubirea lui nețărmurită de libertate, orgoliul violent, disprețul față de orice convenție, le place chiar și al său *Mort à Dieu* scris pe ziduri... Le place efortul lui neconsolat spre neliniște, rătăcirile lui halucinate din oraș în oraș, în dorința de a încerca totul, de a experimenta toate nebuniile : extravaganțele lui de bețiv disprețuitor față de morală — slăbiciune a creierului — rînjetul de pozeur, libertarismul mistic, complicațiile lui psihologice : tot ceea ce se cheamă viața lui artistică, morala poeziei lui, arta care se substituie vieții" (p. 26).

ÎNTRONAREA DECADENTISMULUI

1. În cadrul antinomiei dintre impresionism şi naturalism s-a inserat concurenţa decadentismului. Cu deosebire că mişcarea mai recentă, decadentismul, a dat o formă exacerbată detaşării de naturalism. Simboliştii şi decadenţii se vor afla aproximativ pe aceeaşi linie de rezistenţă împotriva naturalismului, în primul rînd în ceea ce priveşte predominarea absolută a valorilor formale, stilistice, estetizante. Rafinamentul şi preţiozitatea aproape bizantină cu care erau urmărite formele literaturii nu puteau proveni decît de la o sensibilitate viciată şi narcisică. La temelia estetismului nu e greu să descoperim importante urme de senzualitate şi de scepticism, conlucrînd împreună la negarea oricăror discipline ce ar fi putut prejudicia sau limita neţărmurita libertate a noilor poeţi. Aşadar, decadentismul s-a declarat distrugătorul naturalismului, academismului, moralismului burghez şi tradiţional. Încă o dată, decadenţii au înălţat vechiul stindard romantic al anticonformismului. Iubirea aceasta exclusivă pentru stil, care a stat la baza acţiunii pictorilor impresionişti, apare totuşi discretă şi încă inocentă, dacă o comparăm cu densitatea şi aviditatea cu care resimte aceeaşi iubire scriitorul decadent.

Şi această orientare a apărut tot la Paris, exact în momentul în care impresionismul începea să dea semne de lîncezeală. Aşa cum se întîmplă de obicei, adversarii ei au fost aceia care au dat numele de decadenţi scriitorilor ce se declarau urmaşii lui Baudelaire şi năzuiau la culorile palid-amare ale apusului şi la sfîrşeala resemnată a marilor civilizaţii aflate pe panta decadenţei. Un vers celebru al lui Paul Verlaine (1844—1896) din culegerea de poezii *Cîndva şi odinioară* (1885) devine deviza şi blazonul acestei şcoli: „Sînt Imperiul la sfîrşitul decadenţei" (*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*).

Dar episodul cel mai răsunător din istoria decadentismului e fără îndoială marcat de Joris-Karl Huysmans (1848—1907), care de la entuziasmul pentru naturalism a trecut, grație estetismului impresioniștilor, la crezul decadentismului, pentru a sfîrși în brațele adevărului revelat.[1] Culmea crizei sale, deopotrivă morală și literară, îl constituie romanul *À rebours*[2], definit de contemporani drept „biblia decadentismului".[3] Chiar dacă meritele sale literare nu se situează prea

---

[1] Într-un scurt articol al lui Paul Valéry *(Souvenir de J.-K. Huysmans* care datează din 1898 și a fost reeditat în 1927 și 1937) e descrisă o trăsătură violentă și aproape patologică a temperamentului acestuia: „Era cel mai nervos om, gata să antipatizeze violent, fără rezerve și fioros în judecățile sale, provocînd ușor dezgustul, nereceptînd decît ceea ce era mai rău și fiind avid de excese, credul într-un grad incredibil, primind cu ușurință toate ororile ce se pot imagina la oameni, avid de lucruri bizare și de povești îngrozitoare; și totuși un suflet de o mare puritate, de o generozitate cît se poate de mare în cazul unui om aproape sărac" (în vol. I al ediției *Oeuvres,* Paris, La Pléiade, 1965, p. 753). Alte considerații ale lui Valéry rămîn și azi cele mai judicioase: „erudiția lui îndreptată spre lucruri stranii", „groaza mai mult sau mai puțin mărturisită față de farmece și vrăji", dar mai ales infailibilul talent de a sesiza mizeriile existenței: „Aduna din ea toate nefericirile și hidoșeniile. Nările lui stranii adulmecau fremătînd tot ceea ce era scîrbos în lumea aceasta... S-ar fi spus că toate soiurile de dezgustător și de oribil îl obligau să le observe, și că ororile de orice fel au dat naștere unui artist anume făcut pentru a le zugrăvi într-un om special creat pentru a suferi din cauza lor". Pe drept cuvînt, Valéry admite că proza lui J.-K. Huysmans ocupă un loc deosebit în formarea literaturii care a marcat sfîrșitul secolului: „Și totuși e o operă a voinței, care a constituit un eveniment în lumea literelor, căci a modificat o serie de scriitori, a însemnat limitele naturalismului, a revelat unui mare număr de cititori o artă excepțională și ascunsă, și a scos din mistică și din ocultism, din viața preoților și a călugărilor contemporani o substanță literară foarte prețioasă. Situația spiritelor evlavioase și a celor neliniștite dintre 1880 și 1900 e zugrăvită în parte și definită în cele trei principale lucrări ale lui Huysmans". De fapt, lucrările pe care Huysmans le-a dedicat problemei credinței și a mediilor catolice sînt patru: *En route!* (1895), *La Cathédrale* (1898), *L'oblat* (1903) și *Les foules à Lourdes* (1906).

[2] Locuțiunea *à rebours* poate fi redată prin „în răspăr", și, mai bine, prin „împotriva curentului". În 1882 scriitorul publicase *À vau-l'eau,* adică „urmînd curentul".

[3] Același Huysmans definise *Educația sentimentală* de Flaubert „biblia naturalismului" (cf. capitolul *Sublimarea infimului).*

sus pe scara valorilor, rolul pe care el l-a avut în dezvoltarea esteticii moderne rămîne epocal. În protagonistul acestui roman, ducele Des Esseintes, se întrupează spiritul solitar, estetizant, antisocial și împins pînă la o neverosimilă prețiozitate, pe care „decadenții" și „blestemații" îl vor alimenta cu esențe și cu otrăvuri. Aversiunea față de idealurile și metodele naturalismului nu ar fi putut atinge o limită atît de extremă și de logică ca aceea unde se hazarda romanul lui J.-K. Huysmans. E interesant ce scria același autor, douăzeci de ani mai tîrziu, cu ocazia retipăririi (1904). În primul rînd, el scotea în evidență polemica dusă cu scopul depășirii esteticii contemporane: „Pe atunci ne aflam în plin naturalism; dar școala aceasta, care avea să aducă serviciul imposibil de ignorat de a plasa personaje reale în medii exacte, era condamnată să se repete și să bată pasul pe loc".[1] Și scriitorul ne evocă o dramatică întîlnire cu maestrul său:

„Îmi aduc aminte că după ce am publicat *În răspăr* m-am dus să petrec cîteva zile la Médan. Într-o după-amiază, în timp ce ne plimbam amîndoi pe cîmp, Zola s-a oprit brusc și, cu privirea adîncită în sine, mi-a imputat cartea aceea, zicînd că am dat o groaznică lovitură

[1] În altă pagină de J.-K. Huysmans e formulat pregnant diagnosticul situației literare din acel moment: „În momentul în care a apărut *În răspăr*, adică în 1884, situația era așadar următoarea: naturalismul se epuiza tot învîrtindu-se în același cerc. Cantitatea de observații pe care fiecare o înmagazinase, pornind de la sine sau de la alții, începea să se sfîrșească. Zola, care era un excelent scenograf, le extrăgea schițînd subiecte mai mult sau mai puțin precise; el știa să dea foarte bine iluzia mișcării și a vieții; eroii săi erau lipsiți de suflet, fiind conduși doar de impulsuri și instincte, ceea ce simplifica mult procesul analizei. Se agitau, îndeplineau unele acte sumare, populau cu profiluri bine marcate înscenările care constituiau principalele personaje ale dramelor sale. În felul acesta, Zola a celebrat piețele, magazinele de mode, căile ferate, minele; iar ființele omenești rătăcite în aceste medii reprezentau doar părțile secundare și figuranții. Dar Zola era Zola, adică un artist cam greoi, dar dotat cu plămîni viguroși și pumni puternici. Noi, mai puțin robuști și preocupați de o artă mai subtilă și mai adevărată, treburia să ne întrebăm dacă nu cumva naturalismul nu avea să sfîrșească într-un impas și dacă nu aveam să ajungem curînd să ne lovim de un zid de netrecut."

naturalismului, că am făcut să deraieze şcoala lui, că, pe de altă parte, cu un asemenea roman ardeam punţile din urma mea, căci nici un fel de literatură nu era posibilă într-un gen epuizat dintr-o singură carte ; şi, în mod amical, pentru că Zola era om foarte cumsecade, m-a îndemnat să mă întorc pe vechiul drum şi să mă dedic unui studiu de moravuri."

Motivele pe care transfugul le-a invocat nu numai că nu puteau fi acceptate şi nici înţelese de maestrul său, dar conţineau în embrion un program narativ de absolută anarhie, care în ochii lui Emile Zola apărea iconoclast şi absurd.

„Zola nu înţelegea multe lucruri : înainte de toate acea nevoie, extrem de puternică în mine, de a deschide ferestre, de a mă elibera dintr-un mediu în care mă sufocam ; nu înţelegea apoi dorinţa chinuitoare de a scutura prejudecăţile, de a rupe limitele romanului, de a face să intre din nou în el arta, ştiinţa, istoria, dorinţa de a nu mă servi, într-un cuvînt, de acest gen decît ca de un cadru în care să pot introduce investigaţii mai serioase.[1] Pe vremea aceea tindeam mai ales la un lucru : să suprim subiectul tradiţional, ba chiar şi pasiunea şi femeia, să concentrez fascicolul de lumină asupra unui singur personaj, să fac cu orice preţ ceva nou."

Conştiinţa „decadentă" evoluează deja în direcţia „simbolismului". Cel mai tînăr scriitor ştie acum că realismul şi obiectivitatea literaturii naturaliste nu explică omul, că ele nu sînt apte să pătrundă tainele spiritului şi ale lumii :

„Şi totuşi trebuie s-o recunoaştem : nici un scriitor n-a înţeles mai puţin sufletul omului ca scriitorii naturalişti care-şi propuneau anume

[1] Lăsînd deoparte consideraţiile „eseistice" pe care proza le introdusese în însuşi corpul povestirii şi ca un comentariu al acţiunii (primele indicii explicite se găsesc deja în *Decameronul* lui Boccaccio, dar tratarea moravurilor se extinde pînă la a deveni o formă de anchetă şi de dezbatere în romanul picaresc), aşa-numitul „eseism" de care vorbesc scriitorii noştri contemporani şi care ar trebui să dea un plus de viaţă raţiunilor narative, sleite, îşi are originea în decadentism, fapt de care e bine să se ţină seama.

să-l observe. Ei vedeau existența dintr-o bucată ; o acceptau numai dacă era preparată cu elemente verosimile ; or, eu am învățațt ulterior, din experiență, că în lume neverosimilul nu constituie totdeauna o excepție... Ideea că Des Esseintes putea fi tot atît de real ca și personajele lui Zola îl deconcerta pe acesta și aproape îl irita." [1]

2. Romanul lui J.-K. Huysmans e un amplu repertoriu de elemente decadente. În el sînt răspîndite, și chiar ajunse la maturitate și la ofilire, simulacrele artificiale și perverse pe care le vom regăsi în Oscar Wilde, D'Annunzio [2], Proust, Kafka, descendenții lui ultimi aflîndu-se în literatura lui Italo Svevo, a lui Guido Gozzano, pînă la Alberto Moravia. Cu *În răspăr* naturalismul nu e numai renegat, dar e insultat în spirit parodic și sarcastic : și, totuși, în minuția descriptivă și evocatoare, umbra lui continuă să rînjească. Acum personajul însuși își creează fictiv propriul său mediu și propriul său habitat. În locul perspectivei istorice și sociale, apare artificialitatea absolută. Lumea e doar o ficțiune neverosimilă care abia izbutește să supraviețuiască în stare de halucinație, asemeni delirului unui vizionar. În realitatea decăzută nu se află loc decît pentru neurotici, corupți, degenerați. Personajul e lipsit de structură, din exces de psihologism. Acest exces introspectiv va face neverosimili o

---

[1] În felul de a judeca al lui Huysmans și-a făcut loc și o apreciere a artei maestrului său care coincidea cu o opinie mai generală și de oarecare circulație în mediile intelectuale, mai ales în cele teoretice. Se observa o anumită transformare în proza lui Zola, care de la forma protestatară aluneca spre altele, de acceptare. „După pesimismul negru al primelor sale cărți, nu am ajuns oare să vedem, sub vălul socialismului, optimismul calm al ultimelor lui romane ?" Pentru noua neliniște spirituală, naturalismul zolist nu mai oferea chei potrivite. Oricum, în privința acuzației că Zola a înlocuit participarea cu meșteșugul literar, pe care teoreticienii literari au formulat-o împotriva scrisului său, a se vedea G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria* (în traducerea lui Cesare Cases), Torino, Einaudi, 1964, p. 272 și p. 302.

[2] Cu privire la una din schemele estetizante care s-a transmis de la Huysmans la D'Annunzio, a se vedea eseul lui Giovanni Macchia, *La ballerina parnassiana* (în volumul său *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 218—227).

bună parte din eroii epicii decadente. Personajul devine un depozit de senzații deformate. Locuința lui e ca și mintea : ticsită de erudiție și de oboseală, de lucruri prețioase prezentate ostentativ și vulgar. În mintea lui se pot îngrămădi biblioteci întregi, toate literaturile decadenței, cărțile Evului Mediu barbar, bizantin, musulman : și, în același timp, muzee, pinacoteci, ierbare, lapidarii, sere, pepiniere, o distribuire haotică de noțiuni, de veleități, de amintiri încă nu digerate dar deja alterate ; așa cum face un negustor de vechituri care cumpără de toate fără să vîndă vreodată ceva. Între luciditate și schizofrenie, eroul respinge experiența, în timp ce, dimpotrivă, o acumulează și o coboară la nivelul viciului, al obsesiei, al delirului, al perversiunii reduse dar persistente și plină de savoare : la starea de „febră tifoidă", cum el însuși o definește.

Scriitorul francez a preconizat formele genului narativ modern. În cartea lui, acestea se află reprezentate aproape toate, în chip de mostre și de catalog. E un caz rar de artă nedusă pînă la capăt și care totuși constituie baza unei literaturi ulterioare viguroase și tot atît de dezolate.[1] Actul de separație categorică a personajului de istorie, de societate, de natură, de experiență, are forța aridă și irefutabilă a unui silogism. Întreaga tehnică a luminilor artificiale, a penumbrelor, a culorilor, a parfumurilor, gusturilor, esențelor, florilor, gemelor, stofelor, tablourilor, mobilierului precum și

[1] Iată ce scrie Italo Siciliano (în volumul său *Il Romanticismo francese. Da Prévost a Sartre*, Florența, Sansoni, 1964). „În 1884, Huysmans nu mai e un tînăr (se născuse în 1848) dar nu e nici matur, și va rămîne, ca să spunem așa, veșnic în faza năpîrlirii. El a trecut prin naturalismul zolist, a aderat la estetism, va eșua în ocultism și în magia neagră, și va sfîrși catolic : aducînd în toate aceste avataruri o egală înclinație spre materia brută și spre abstracție (așa-zisul său «réalisme surnaturel»), o sensibilitate ascuțită atît în observație cît și în introspecție, un acut — și parțial — simț critic care se exprimă în prostul-gust al unui stil pompos cu vocabule și ornamente rare. Huysmans a fost el însuși un receptiv, în fond, dar în același timp un pedagog. Și, în cadrul romantismului decadent, *În răspăr* a reprezentat oarecum ceea ce a fost *De l'Allemagne* pentru romantismul clasic" (pp. 277—278).

întreaga ştiinţă a voluptăţilor, credinţelor, doctrinelor, ereziilor, amintirilor, extazurilor, delirurilor, afectărilor, blestemelor : toate elementele existenţei care fac fericit sau disperat pe om sînt acum intensificate şi în acelaşi timp golite de conţinut, sînt exacerbate şi în acelaşi timp anulate. Ca un izvor impetuos şi brusc sleit. E un Adam izgonit din rai care-şi creează paradisuri artificiale în excitaţia bine chibzuită şi totuşi insană a propriului său intelect. Chiar şi timpul e abolit, ca pe vremuri în paradisul terestru ; iar lumea raporturilor e distrusă definitiv, întreaga realitate fiind o ipoteză abstractă. Universul e populat doar de nevroze :

„...învălmăşindu-se, obsesii libertine şi mistice îi asaltau creierul alterat de dorinţa persistentă de a evada din vulgarităţile lumii, de a se cufunda, dincolo de moravurile admise, în extaze originale, în crize divine sau blestemate, la fel de extenuante datorită risipei de fosfor pe care o pretindeau. Atunci ieşea din aceste reverii nimicit, frînt, aproape muribund..."

Personajul încarnează absurdul şi neverosimilul : o absurditate şi o neverosimilitate alimentate mereu din realitatea trăită, din care totuşi împrumută substanţiala irealitate în simulacrele ei cele mai frapante. Şi în timp ce naturalismul încercase să restituie literatura vieţii, societăţii, istoriei, pe care prima trebuia s-o interpreteze şi s-o integreze, domnul Des Esseintes făcea acum ca orice lucru să devină tributar ipotezei literare. Poate că această caracteristică e cea mai constantă componentă a stilului modern. Literaritatea pătrunde în felul acesta în operele narative care se vor desfăşura în secolul al XIX-lea şi în secolul al XX-lea. Caracterul literar al secolelor precedente, dacă avem în vedere opere ca *Divina Comedie* sau *Decameronul*, privea în primul rînd aspectele formale şi structurile externe ; acum însă el pătrunde în însăşi conştiinţa existenţei, devine decalogul experienţei, îşi asumă funcţia de criteriu al valorilor : se entifică. Mărturisirea care-şi găseşte expresia în romanul lui Huysmans e categorică :

„În realitate, atunci cînd epoca în care un om de talent e condamnat să trăiască se dovedește stupidă și monotonă, artistul e, fără ca el însuși să-și dea seama, obsedat de nostalgia altor vremuri. Aflîndu-se în imposibilitate de a se armoniza cu mediul în care se dezvoltă, cu excepția unor rare intervale, neizbutind să afle în examinarea acestui mediu și a creatorilor care-i sînt supuse satisfacții de domeniul observației și al analizei, suficiente ca să-l distragă, el simte apărînd în sine și dezvoltîndu-se fenomene ciudate. În el se înalță confuze dorințe de migrație ce se clarifică prin meditație și prin studiu ; se trezesc, se definesc, se impun cu o imperioasă limpezime instinctele, înclinațiile ereditare. În el răsar amintiri ale unor ființe și lucruri pe care nu le-a cunoscut personal, pînă cînd sosește clipa în care el evadează cu forța din temnița veacului său și se aventurează complet liber în altă epocă cu care, extremă iluzie, i se pare că se află într-o mai mare armonie. Pentru unii e o întoarcere la niște epoci apuse, la niște civilizații dispărute, la niște vremuri defuncte ; pentru alții e vorba de un avînt spre fantastic și spre vis, e o viziune mai mult sau mai puțin intensă a unor timpuri viitoare a căror imagine reproduce, fără să-și dea seama, grație unui efect de atavism, imaginea epocilor revolute." [1]

Și încă o dată, apelul la Émile Zola, maestrul cel mai venerat și cel mai trădat, poate clarifica poziția scriitorului, „literaritatea" sa, care e considerată antidotul alienării amenințătoare :

„La Zola, nostalgia lumii de dincolo era cu totul alta. El nu avea în sine nici un fel de dorință de a emigra spre regimurile dispărute, spre lumile pierdute în noaptea timpurilor ; temperamentul său viguros, solid, îndrăgostit de exuberanțele vieții, ale forțelor sanguine, ale sănătății morale îl îndepărta de grațiile artificiale și de anemiile înzorzonate

[1] Dealtminteri, iată cum caracterizează el universul lui Gustave Flaubert, în care vedea „tablouri solemne și imense, cortegii grandioase în al căror cadru barbar și splendid gravitau ființe palpitînde și delicate, misterioase și trufașe, femei care, în ciuda frumuseții excepționale, au un suflet chinuit, un suflet în care autorul descoperă dezechilibruri înspăimîntătoare, aspirații nebune, împreună cu durerea de a se simți amenințate de mediocritatea plăcerilor pe care le-ar fi putut resimți."

ale secolului ce se încheia, precum și de solemnitatea hieratică, de fioroasa brutalitate și de visurile efeminate și ambigue ale Orientului antic." [1]

Cei doi autori foarte înrudiți, Baudelaire și Poe, aveau să furnizeze hrana cea mai subtilă și mai perversă : primul prin „iubirea sa anormală și infamă, al cărei feroce dezgust te făcea să te gîndești la represaliile unei anchete", și celălalt, dimpotrivă, dar cu un egal exces, prin „iubirile sale caste, aeriene, în care simțurile încetează să mai existe, iar creierul se ridică solitar, fără corespondențe cu organele care, dacă ar exista, rămîn necontenit glaciale și caste". Iar viața nu mai e o arenă a sentimentelor și a impulsurilor, ci un laborator psihopatic.

„Clinica cerebrală, în care chirurgul spiritual, realizînd vivisecțiile sale într-o atmosferă sufocantă, devenea, îndată ce atenția îi slăbea, prada propriei sale imaginații, care făcea să se ridice, ca niște desfătătoare miasme, apariții somnambulice și îngerești, era pentru Des Esseintes un izvor de inepuizabile ipoteze. Dar acum, cînd boala lui de nervi se agravase, în unele momente, asemenea lecturi îl extenuau, îl făceau să rămînă cu mîinile tremurînde, cu auzul încordat, simțindu-se invadat de o anxietate nemotivată, de o surdă teroare."

Astfel încît, atunci cînd, la sfîrșitul romanului, Des Esseintes e silit să se întoarcă în Parisul ce simbolizează vîltoarea existenței istorice și sociale, ne întrebăm ce raport

---

[1] Cu ocazia centenarului nașterii lui J.-K. Huysmans (5 febr. 1848), Carlo Bo schița un portret fugar al scriitorului și al rolului său în perspectiva secolului care a trecut *(Un secolo per Huysmans.* 1949, ulterior în volumul *Della letteratura e altri saggi,* Florența, Vallecchi, 1953, pp. 388—390). Recunoscînd că romanul *În răspăr* „a fost breviarul tinerilor din jurul anului '90, și a înflăcărat imaginația unui Valéry sau Proust", Carlo Bo identifică semnificația lui fundamentală în „tema pesimismului și a dezgustului absolut față de lume", la care „Huysmans a adăugat datul artificial al vieții corupte și, am putea spune, invertite". În personajul din *În răspăr* criticul identifică „prototipul unei mari familii de egoiști : de spirite care n-au ezitat să se folosească de viață ca de un prilej de a se distra. Dacă viața nu merita osteneala de a fi trăită, dacă nu exista nici o rațiune existențială a suferinței noastre, trebuiau adaptate înșeși condițiile vieții după o imagine arbitrară, parțială, coruptă a acestei vieți".

mai putea persista „între el şi clasa burgheză care se ridicase încetul cu încetul, profitînd de toate dezastrele pentru a se îmbogăţi, şi provocînd catastrofe pentru a impune respect pentru delictele şi hoţiile comise de ea însăşi". La sfîrşit, ca o încheiere a acestei elegii pletorice a nevrozei literare, personajul se abandonează dramei de totdeauna:

„Ca un curent violent de ape, valurile mediocrităţii omeneşti urcă pînă la ceruri, şi sînt gata să înghită refugiul al cărui zăgaz îl deschid eu însumi, fără voia mea. Vai, îmi lipseşte curajul şi mi se rupe inima! Doamne, fie-ţi milă de creştinul care se îndoieşte, de necredinciosul care ar vrea să creadă, de osînditul pe viaţă, ce se îmbarcă singur, în noapte, sub un cer care nu mai e luminat de farurile consolatoare ale vechii speranţe."

La aproape un veac de la apariţia romanului lui Huysmans, lumea literaturii continuă să se învîrtească în labirintul acestor încăperi goale, de-a lungul coridoarelor pustii. Şi excesele acestea fără o substanţială participare, şi rupturile fără o adevărată întristare vor hărăzi pe scriitori zădărniciei marilor simulări literare. Situîndu-se în această perspectivă, afirmaţia lui Georg Lukács, care identifică în romanul decadent echivocul din felul de a vedea al societăţii însăşi de care scriitorul ar vrea să-şi scindeze propria solidaritate şi răspundere, apare foarte caracteristic: „Un erou excentric, să zicem acela al unui roman de Huysmans, e tot atît de puţin în conflict cu mediul social, cu ceilalţi oameni pentru a dobîndi alte scopuri umane pe cît e un om obişnuit din vreun roman al vieţii de toate zilele". Cu alte cuvinte, nu se poate edifica o realitate, nici înălţa un glas de „protest", transformînd „locurile comune în paradoxuri găunoase cu ajutorul unor variaţiuni pur formale"; şi „după cum paradoxurile formale nu sînt decît locuri comune invertite, tot astfel, excentricul nu e decît un filistin mascat, un om obişnuit, care, ca să pară original, se aşază totdeauna cu capul în jos şi cu picioarele în sus" [1]. Numai

[1] În volumul: *Il marxismo e la critica letteraria* (trad. ital. de Cesare Cases), Torino, Einaudi, 1965, pp. 346—347.

că, în cursul exegezei, criteriile doctrinei ideologice nu sînt în egală măsură operante : şi destinul însuşi care pune pe acelaşi plan pe distrugătorul societăţii sale şi pe cel care se îndepărtează de sistemul în vigoare, se preface din acest motiv într-o caracterizare literară mai viguroasă şi, în ultimă analiză, revelează mai radical neajunsurile interne şi cauzele mai regretabile ale substanţialei şi iremediabilei antinomii. În acest caz, funcţia de „document" e mai peremptorie. Or, tocmai acest caracter peremptoriu de mărturie conferă artei propriul ei adevăr.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY

EROUL DILETANT

1. Dacă ne reîntoarcem pentru o clipă privirea la Des Esseintes, solitarul erou al romanului *În răspăr* de J.-K. Huysmans îl vom vedea învîrtindu-se ca un „diletant" în lumea lui artificială. Tot ceea ce trăieşte el, sau se face că trăieşte, tot ceea ce ştie sau îşi închipuie că ştie, tot ceea ce suferă sau crede că suferă, faptele pe care le experimentează sau a căror experimentare o simulează, în sfîrşit, orice clipă a existenţei sale artificializate nu e decît una din numeroasele dovezi ale diletantismului : mai bine zis, o premisă a diletantului.

Referirea la acest tip de scriere şi la confuzia pe care domnul Des Esseintes o comite în orice clipă între ipoteză şi realitate, între experienţă şi excesul de imaginaţie, e indispensabilă înţelegerii unor fenomene concomitente cu primele romane ale lui Gabriele D'Annunzio. Opera lui J.-K. Huysmans, care poate fi socotită un cifru al decadentismului, poartă ca dată anul 1884 ; romanul *Plăcerea* al lui D'Annunzio e din 1889. Şi unul, şi celălalt, adică atît eroul principal din *În răspăr* cît şi cel din romanul lui D'Annunzio, sînt nişte decadenţi şi în acelaşi timp nişte diletanţi. Decadentism şi diletantism sînt noţiuni convertibile. Eroarea criticii e de a considera atît „decadent" cît şi „diletant" termeni de caracterizare negativă. Dar cele două atribute coincid. Şi unul, şi celălalt reprezintă un personaj real, apt să devină un simbol al fanteziei şi al artei. Diletantul, ca dealtminteri şi decadentul, oscilează între realitate şi joc, între sentiment şi ficţiune, între adevăr şi autosugestie, între viciu şi renunţare, între aversiune şi estetism. E un spirit pătrunzător cînd e vorba de lucruri superficiale, e serios în nestatornicie, e prezent printr-o absenţă vagă şi deliberată.

După cum se ştie, într-un celebru eseu de acum şaizeci de ani, Benedetto Croce a formulat în termeni amănunţiţi „diletantismul" lui Gabriele D'Annunzio. Adversarii scriito-

rului — spunea Croce — sînt cei care au susținut că el e un „diletant al senzațiilor", fără să-și dea seama, adăuga el, că prin acest termen ofereau, fără voia lor, cea mai bună cheie pentru înțelegerea artei lui D'Annunzio, dar numai dacă atribuim „diletantismului" o valoare nu atît formală, cît de „conținut", ca o dispoziție spre viață și spre realitate : diletantismul său era un „diletantism mai degrabă psihic decît estetic". În felul acesta, Croce se gîndea să confere o accepțiune pozitivă formulei propuse în sens polemic și denigrator de criticii scriitorului, făcînd să coincidă destinul „diletantului" cu situația „decadentului", și considerînd deopotrivă diletantismul și decadentismul o categorie literară ale cărei etape ar fi putut fi schițate în decursul succesiunii generațiilor literare. „Cine va scrie o carte — se întreabă Croce — asupra artiștilor diletanți apăruți uneori în cursul istoriei ? E adevărat că aceștia abundă în unele perioade de decadență morală și civilă generală ; dar apar mai mult sau mai puțin frecvent, și uneori sporadic, în toate epocile" ; și, mai precis, într-o formă mai evidentă, la sfîrșitul veacului al XIX-lea, în acel „sfîrșit de secol" în cursul căruia „multe lucruri au decăzut" și „multe suflete au rămas, de aceea, goale de orice conținut", și o dată cu ele și „produsele fanteziei, în care toate forțele, toate ideile ce constituie patrimoniul spiritual al umanității, pîrghiile de oțel ale marelui ei organism, și-au pierdut vigoarea, s-au relaxat, nu mai dau prin sine o anumită formă spectacolului vieții".[1] Și de aceea lumea se reduce la un joc, iar

[1] Citățm din volumul al IV-lea al seriei *Letteratura della nuova Italia* (ed. V), Bari, 1947. Eseul lui Croce (datat 1903) a constituit un reper pentru întreaga literatură critică referitoare la D'Annunzio, introducînd în Italia noțiunea de „decadentism" ca perioadă artistică și categorie literară, legînd-o de acest scriitor, „care reprezintă principala expresie în Italia și poate chiar și în afara ei, a acestei stări de spirit ; cel mai strălucit reprezentant al sufletelor astfel conformate sau deformate, ale căror anticipări și înrudiri au apărut îndeosebi în Franța. Nu că ar avea cu toții același temperament și aceeași fizionomie ; și, de fapt, ce înseamnă temperament sau fizionomie identică ? Dar există totuși o legătură clară de rudenie sufletească între D'Annunzio, Baudelaire, Verlaine, Barrès și Huysmans, și alții pe care nu stărui să mi-i mai amintesc acum" (p. 13).

asupra experienței intelectuale și etice prevalează „emoțiile mai mult sau mai puțin dezagregate și instabile", care constituie singura arenă în care poate evolua inspirația scriitorului decadent: „diletantul devine un voluptuos și, ca orice voluptuos, un om crud. Voluptatea și cruzimea apar aproape ca niște regine ale unei lumi astfel constituite". [1]

---

[1] Deși Croce nu face precizări directe cu privire la legăturile lui D'Annunzio cu mediile decadente (nu numai franceze, ci de sferă mai largă, europeană) din textul lui reiese totuși clar stima față de scriitorul italian ca pentru un „magnific reprezentant" a unei orientări morale și artistice de anvergură internațională. Cu toate că o astfel de apreciere e întrucîtva provizorie și pur indicativă, nefiind confirmată de indispensabilele precizări prin comparație și discriminare, era evidentă intenția lui Croce de a caracteriza opera lui D'Annunzio pe planul „literaturii" și al „moravurilor" pentru a o scoate din sfera superioară a poeziei. Întrucît pentru critica lui Croce individualitatea lirică se revelează în măsura în care artistul se distanțează de propriul său cerc de cultură pentru a se constitui în sursă a unei trame personale de sentimente și de mituri lirice, va fi ușor de înțeles că proiectînd arta lui D'Annunzio pe fundalul literaturii contemporane și în parametrii unui determinism etico-psihologic, Croce îi limita în cele din urmă capacitatea creatoare, coborînd inspirația scriitorului la nivelul unei foarte sensibile sesizări a unor anume gusturi și maniere, cam în felul în care se petrecuseră lucrurile cu Cavalerul Marino în veacul căruia i-a aparținut. Această reducțiune poate fi sesizată în brusca decădere a judecății critice, care, deși pornea de la o articulare istorico-psihică sugestivă, ajungea dintr-o dată la rezultate schematice, ce se acordau greu cu ampla deschidere cuprinsă în formularea crizei spirituale de la sfîrșitul secolului al XIX-lea: „Reducînd lumea la un joc, la un izvor de emoții mai mult sau mai puțin disparate și fugare, el va obosi repede, chiar și cînd e vorba de contemplare, dacă nu ar căuta avid și plin de curiozitate printre emoțiile de ordin senzual pe cele mai tari, în stare să captiveze mai mult timp interesul, în stare să stabilească o oarecare gradație și un centru, fie el doar efemer, în mulțimea aceea pestriță care prin firea ei se revoltă împotriva oricărei ierarhii și unificări. Prin aceasta, diletantul devine un voluptuos și, ca orice voluptuos, un om crud. Voluptatea și cruzimea apar aproape ca niște regine ale unei lumi astfel constituite: între aceste două tonuri se desfășoară romanul, tragedia lui." Partea amară a acestei argumentări se strecoară în presupusul automatism al experienței literare (și nu al experienței lirice) care se constituie ca o consecință imediată și în același timp generală a unei dezagregări istorico-morale. În ciuda acceptării pe scară largă de către Croce în eseul său a valorilor formale ale artei dannunziene, premisa de la care pleacă rămîne marcată de importante rezerve.

Şi pare cel puţin bizar că detractorii lui D'Annunzio, şi în parte chiar şi Croce, nu şi-au dat seama că diagnosticînd „maladia" scriitorului şi a lumii sale se mărgineau să parafrazeze textual atitudinile sufleteşti şi morale reprezentate şi analizate cu extremă luciditate de prozator, care pentru aceasta nu avea nevoie să fie avertizat, ca şi cum ar fi comis o eroare, căci pentru simplul fapt că le obiectiva pe ecranul artei dovedise că a ştiut să le stăpînească şi să se elibereze de ele[1]. D'Annunzio a ajuns adică să fie caracterizat cu exact aceleaşi cuvinte cu care el însuşi realizase portretul personajelor sale. În romanul *Plăcerea,* în *Nevinovatul,* în *Triumful morţii,* pentru a ne limita la romanele din prima lui mare epocă, în care tematica narativă reflecta prin contrast atîtea subtile consonanţe autobiografice, eroii se defineau cu o conştiinţă care nu-şi făcea iluzii şi nici nu încerca să şi le menajeze. Nu numai în dedicaţia primului roman *Plăcerea,* pe care Gargiulo îl socotea cu o îndreptăţită ironie „ingenuu", scriitorul observa că a vrut să „studieze" (şi spunea că a făcut-o „nu fără tristeţe") „o mulţime de forme de corupţie, de depravare, de ostilitate, de falsitate şi cruzime zadarnică", dar şi trăsăturile morale ale lui Andrea Sperelli apăreau cu atît mai explicite: ale „acestui delicat histrion", care „se dedica aproape totdeauna artificiului cu întreaga fiinţă" şi „îşi cheltuia în aceasta bogăţia spiritului său", în aşa fel încît „nu arareori se amăgea singur de propria sa amăgire", ca un „vrăjitor prins în cercul propriilor sale farmece". Oare nu mărturisea el însuşi că e „himeric, incoerent, inconsistent", şi că are un suflet „de cameleon, schimbător, fluid", şi că el consimţea să „ţeasă, fără nici un scrupul, o mare pînză de amăgiri, de ficţiuni, de minciuni, de şiretlicuri, pentru a putea culege cea mai mare cantitate de pradă?" El ştia foarte bine că „ambiguitatea, simularea, falsitatea, ipocriza, toate for-

[1] Reproduc aici unele pagini din eseul meu *Testimonianza di Gabriele D'Annunzio* (în volumul colectiv *G. D'Annunzio nel primo centenario della morte,* editat de „Centre di vita italiana", Roma, 1963, pp. 9—29) din care o parte o constituie *Il dilettantismo di Gabriele D'Annunzio,* în volumul meu *Occasioni critiche. Saggi di letteratura italiana,* Napoli, Liguori, 1964, pp. 166—170.

mele minciunii şi ale fraudei în existenţa sentimentului, toate aderau la sufletul său ca un vîsc imposibil de dezlipit" ; şi se simţea hărăzit anume unei goliciuni sufleteşti şi unui faliment al idealurilor : „Din toată tinereţea, din toată viaţa lui interioară, din tot idealismul său nu mai rămînea nimic. În el nu rămînea decît un abis rece şi gol ; în juru-i, o natură impasibilă, permanent izvor de durere pentru sufletul lui singuratic". În introspecţiile cu care se complăcea să se analizeze, ajungea la concluzii implacabile : „Aşadar, legea lui era schimbarea ; spiritul lui avea inconsistenţa unui fluid ; în el totul se transforma şi se deforma, fără încetare ; forţa morală îi lipsea cu totul ; fiinţa sa morală era alcătuită din contradicţii ; unitatea, simplitatea, spontaneitatea îi lipseau" ; ba chiar ajungea să constate că „analiza lui devenea un joc crud". Se aruncase „în viaţă ca într-o mare aventură fără scop, în căutarea plăceriii, a ocaziilor, a clipei fericite, încredinţîndu-se destinului, faptelor întîmplătoare, îngrămădirii întîmplătoare de pretexte".[1]

Şi aceste trăsături, afirmate aici dar şi dezvoltate în structura personajului, contribuie la definirea situaţiei speciale a diletantismului, adică a cuiva care îşi face iluzia că se simte cufundat în lucruri rămînînd în esenţă în afara lor. Aceeaşi ostentaţie a „cruzimii" nu e decît o caracterizare ulterioară a „jocului". Dar şi o astfel de atitudine faţă de viaţă şi realitate constituie o „modalitate" posibilă de a fi, o „metodă" reală de a exista, care e în acelaşi timp hiperbolică şi insuficientă :

„E diletant acela care, tocmai pentru că e privat de aceasta, afectează, exaltă şi profesează o subtilitate a sensibilităţii, a pasiunii şi a inspiraţiei depăşind obişnuitul şi comunul."[2]

2. Întregul capitol al doilea al romanului *Plăcerea* e o capodoperă de inteligenţă artistică, avînd drept scop introducerea cu o subtilă satisfacţie de sine şi cu o mistificată

[1] Citäm după ediţia Mondadori (*I romanzi della Rosa*, Milano, 1942)
[2] Riccardo Bacchelli, „Rondesca" (noiembrie 1919), în *Giorno per giorno del 1912 al 1922*, Milano, Mondadori, 1966, p. 227.

complicitate a „diletantului său erotoman în societatea italiană şi în tradiţia cea mai solidă a acesteia, înfrăţindu-l cu austerul rafinat „curtean" al lui Baldassare Castiglione şi cu „tînărul senior" al secolului al XVIII-lea arcadian şi parinian: „El era, într-adevăr, tipul ideal al tînărului senior italian din veacul al XIX-lea, legitimul model al unei stirpe de gentilomi şi de artişti eleganţi, ultimul descendent al unei rase intelectuale", care în „cenuşiul potop democratic de azi, care ne îneacă în chip mizerabil", păstra încă orgoliul blazonului, „gustul lucrurilor artistice, cultul pasionat al frumuseţii, dispreţul paradoxal faţă de prejudecăţi, aviditatea de a plăcea", iar de la tatăl său moştenise această deviză fundamentală: „Trebuie să-ţi faci viaţa, aşa cum ai face o operă de artă", şi avertismentul suprem: „Trebuie să-ţi păstrezi cu orice preţ întreaga libertate, chiar şi în beţie. Regula unui om inteligent e următoarea: — *Habere*, nu *haberi*", a poseda adică, nu a te lăsa posedat, pînă la excluderea absolută a oricărei perplexităţi: „Regretul e hrana inutilă a unui om care n-are ce face. Mai presus de orice trebuie să eviţi să ai regrete, ocupîndu-ţi necontenit spiritul cu senzaţii noi şi cu noi fantezii". În slujba acestui hedonism avid şi a unei atavice apatii („dar aceste maxime *voluntare*, care datorită ambiguităţii lor puteau fi încă interpretate ca nişte criterii morale superioare, nimereau tocmai într-o natură *involuntară*, adică într-un om a cărui putere volitivă era dintre cele mai slabe"), iată alianţa seducătoare dintre cuvînt şi magia lui sofisticată:

„Sofismul, afirma acel imprudent învăţător, se află în adîncul oricărei plăceri şi dureri omeneşti. A agrava şi spori sofismele echivalează aşadar cu a-ţi intensifica propria-ţi voluptate şi durere. Poate că ştiinţa vieţii constă în întunecarea adevărului. Cuvîntul e un lucru profund, în care, pentru omul inteligent[1], se află ascunse inepuizabile comori. Grecii,

[1] Pentru a defini mai bine pe „omul inteligent", să avem în vedere că în anii în care a fost scrisă *Plăcerea* nu fusese încă adoptat neologismul „intelectual". Şi această precizare e de mare interes. Eroul romanelor lui D'Annunzio e intelectualul care-şi construieşte propria biografie (a se vedea capitolul asupra *Omului sfîrşit* al lui Papini şi asupra crizei intelectualului).

maeştri pricepuţi ai cuvîntului sînt, într-adevăr, cei mai rafinaţi căutători de plăceri din lumea antică." [1]

Şi, oare, nu s-a tot repetat că în comportamentul moral al scriitorului originar din Abruzzi se vădeau urmele de neşters ale mentalităţii sale înguste provinciale care-l făceau să fie atît de mîndru de originea lui aristocratică, de luxul şi de cosmopolitismul său ? Dar eroul său Andrea Sperelli nu face nici un mister din faptul că Romei cezarilor îi prefera „Roma vilelor şi a fîntînilor", şi că „ar fi dat tot Colosseumul pentru Villa Medici" şi „Arcul lui Titus pentru Fontanella delle Tartarughe" : „marele lui vis era să aibă un palat încununat

---

[1] Oricît ar apare azi de simpliste şi de puţin plauzibile, fie şi pe planul efectiv al istoriei, argumentele produse drept cauze ale acelei „decadenţe" ce afectase conştiinţele secolului în declin, totuşi diagnosticul formulat de Croce îşi păstrează adevărata savoare şi defineşte o situaţie intelectuală prevalentă : „În domeniul gîndirii, ştiinţele naturii, travestindu-se în filozofie, au nimicit lumea pe care religia şi filozofia idealistă o înfăţişau ca un «cosmos», ca un lucru viu, ca pe o dramă pe care o facem noi înşine, şi au înlocuit-o cu o serie de scheme clasificatoare moarte şi greoaie, atît de moarte şi de greoaie încît să-şi asume aparenţele solemne ale determinismului. În domeniul practicii, burghezia industrială a distrus fraternitatea ideală a popoarelor într-un Dumnezeu şi un Cristos, substituindu-i competiţia diferitelor forme de cupiditate. Iar aspiraţia spirituală a omului n-a fost în stare să se reafirme altfel decît falsificîndu-se în superstiţiile pseudonaturaliste sau înjosindu-se în ipocrizia neomisticismului : patria şi omenirea au devenit vorbe goale, familia o formă de rudenie fiziologică sau un organism de economie capitalistă. Un vînt îngheţat de cinism şi brutalitate a suflat asupra lumii noastre. Şi foarte mulţi oameni insuficient înarmaţi pentru a rezista forţelor destructive şi-au lăsat sufletul jefuit şi dezbrăcat de toate bunurile ; şi, pierzîndu-se viaţa spontană, au crezut că pot să-şi confecţioneze una după voinţa lor, în mod artificial, căutînd în adîncul fiinţei lor un izvor etern de plăceri, vieţuind într-un echilibru perpetuu şi într-o perpetuă curiozitate, indiferenţi faţă de tumultul şi contingenţele altor oameni, pe care ei îi considerau vulgari." La drept vorbind, nu e prea uşor de înţeles cum de s-au putut dezvolta pornind de la aceste direcţii de experienţă ale secolului al XIX-lea (adică naturalismul, organizarea industrială şi ideologia progresistă) formele liberalismului moral şi filozofic şi ale diletantismului estetic şi psihic, cînd, dimpotrivă, ar părea că tocmai ele ar trebui să pretindă o răspundere morală mai fermă şi mai ales un îndemn de a investiga realitatea mai profund.

de Michelangelo şi pictat cu figuri istorice de fraţii Caracci, ca palatul Farnese". Pînă şi într-un album de familie, la întrebarea „Ce aţi vrea să fiţi ?" răspunsese cu o insistentă aviditate : „Principe roman". Şi poate că nu există în literatura italiană o pagină egală cu aceea din romanul *Plăcerea*, în care D'Annunzio asociază trîndăvia vicioasă a eroului său cu toamna obosită şi cu hipnotica transparenţă a cerului roman :

„Era o zi frumoasă de noiembrie, o primăvară funebră, gravă şi suavă, în care Roma se liniştea, înecată în aur, ca un oraş din Extremul Orient, sub un cer aproape lăptos, diafan ca văzduhul ce se oglindeşte în mările australe. Această lîncezeală a aerului şi a luminii, în care toate lucrurile păreau că aproape îşi pierdeau realitatea şi deveneau imateriale, îl făcea pe tînăr să cadă într-o prostraţie infinită, îi dădeau un sentiment inexprimabil de nemulţumire, de deprimare, de singurătate, de vacuitate." [1]

Or, ce sens are să întoarcem în defavoarea poetului justificările cele mai reale şi mai conştiente ale propriei sale creaţii ? E o procedare critică nu numai infructuoasă, dar care dezvăluie originea ei echivocă, datorată pe de o parte unei comodităţi mai curînd răuvoitoare, iar pe de alta unei into-

[1] Asupra prozei lui D'Annunzio a făcut o serie de pertinente observaţii Fr. Tropeano (*Saggio sulla prosa dannunziana*, „cu o amintire a lui Fr. Tropeano editată de G. Raniolo. Prezentare de M. Fubini", Florenţa, 1962, în „Quaderni di letteratura e d'arte raccolti da G. De Robertis"), care totuşi o consideră un model de scriitură frumoasă, ce poate fi apreciată la nivel antologic. Pentru tînărul critic, atît de dureros smuls de la studiile sale, *Plăcerea* e „o carte destul de slabă", din care s-ar putea extrage „cincizeci de pagini frumoase din cincisute". În afară de aceasta, un motiv de depreciere e caracterul de document pe care-l păstrează romanul („recitit în clipa de faţă, cînd ne aflăm departe de modelele şi de moravurile care i-au determinat întrucîtva pretextul şi au constituit funcţia lor directă, departe de acea atmosferă de sfîrşit de secol, romanul rămîne în mare parte un document, o carte destul de slabă dacă exceptăm cincizeci de pagini frumoase din cincisute"). Dimpotrivă, pentru noi tocmai această valoare de „mărturie" asigură romanului supravieţuirea. Dacă recunoaştem unei opere funcţia de „martor", îi acceptăm implicit dialectica internă.

leranţe rău ascunse. „Diletantul" şi „estetul" nu era el, scriitorul (şi nu contează dacă ar fi fost ca atare sau dacă-i plăcea să apară astfel în existenţa de toate zilele), şi desigur că nici stilul şi nici structura talentului său narativ nu erau acelea ale unui diletant; „diletantismul" său era o formă a vestmîntului pe care el îl arbora şi pe care-l atesta în felul său incomparabil de a scrie: şi în momentul în care se traducea în paginile romanului ca un diagnostic al unei întregi civilizaţii morale şi ca mit literar al unei întregi epoci, el înceta de a mai aparţine psihologiei empirice şi individuale, pentru a se topi în repertoriul atemporal al poeziei.[1]

3. La bazele rezervei, sau mai bine zis ale lipsei de stimă pe care critica de ieri şi de azi o arată în genere operei lui D'Annunzio, trebuie subînţeleasă neîmplinirea etică a scriitorului, adică fundamentala lui idiferenţă faţă de morala comună şi oficială. Gabriele D'Annunzio experimentează etica intelectualului care a ştirbit autoritatea raporturilor dintre conştiinţă şi realitate, şi înţelege să trăiască posibilităţile vieţii ca tot atîtea experienţe proprii şi dovezi necondiţionate ale inepuizabilei capacităţi de a le încerca şi în acelaşi

[1] Asupra formaţiei lui D'Annunzio în pragul secolului XX şi pentru poziţia lui critică în disputele în jurul naturalismului şi al şcolii lui Zola, a se vedea Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960 (primul capitol *Supraomul*, îndeosebi pp. 84—91, [în româneşte: *Miturile şi conştiinţa decadentismului italian*, trad. de Constantin Ioncică Buc. Ed. Univers, 1971 N. trad.]. Dar, aici, e necesar să notăm că D'Annunzio se foloseşte împotriva lui Zola de o serie de argumente care cu foarte puţin timp înainte fuseseră formulate şi de J.-K. Huysmans. Într-un interviu acordat lui Ugo Ojetti în 1894 el se referea clar la „îngustele teorii zoliste" care erau dealtminteri foarte uşor de aplicat, după părerea scriitorului, cu un respect plin de rîvnă şi cu o lipsă de fantezie, în cazul prozei scriitorilor burghezi, provinciali, rurali. Acestor scriitoraşi D'Annunzio le opunea o serie de „spirite mai complexe şi mai neliniştite", care s-au îndreptat cu aviditate spre curentele spirituale ce străbat necontenit viaţa europeană şi o tulbură fecundînd-o" (Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, 1895, retipărită sub îngrijirea lui Pietro Pancrazi, Florenţa, Le Monnier, 1946, pp. 341—342).

timp de a le eluda, de a face din ele deopotrivă un miraj şi o dezmințire, un obiect al dorinței şi al repudierii, al idolatriei şi al scepticismului. Vraja fascinantă a universului dannunzian se ascunde în acest proces foarte activ de confuzie la care e supusă experiența omului.

Or noi, dimpotrivă, pretindem de obicei artei soluții răspicate şi alegeri pline de răspundere. Ea ar trebui să ofere pasiuni şi eliberarea de ele, vinovății şi răscumpărarea acestora. Scriitorii ideali noi i-am dorit să fie asemeni lui Dante sau Manzoni. Ei ar trebui cu alte cuvinte să reprezinte lumea reală în aspectele ei cele mai obiective şi deconcertante, măcar în forma denunțării unor adevăruri trădate şi a unor promisiuni neîmplinite, dar cu obligația concomitentă de a arăta o cale spre mîntuire sau spre o speranță metafizică. Şi dacă nu o fac, adică dacă nu sînt în stare să ne ofere pe aceeaşi pagină otrava şi antidotul, noi îi numim „decadenți", adică victime ale lor înşişi şi ale slăbiciunilor lor. Gabriele D'Annunzio a rupt ostentativ acest pact, încercînd să facă să coexiste suferința în egoism, intimitatea în ambiția estetică, puritatea în viciu, credința şi exaltarea în abulia vitală declarată sau subînțeleasă şi, încă, elementul rar în vulgaritate, uitarea în veleitarism, inocența în rafinament, simplitatea în cea mai barocă complicație. În cele din urmă, arta lui D'Annunzio, atît în poezie cît şi în proză, se situează într-o perspectivă care poate apărea contradictorie, sau mai bine zis ambiguă, ca una care a căutat să edifice o realitate cu intenția ascunsă de a o dărîma, de a institui o convenție pentru a o vedea numaidecît dizolvată, de a construi o conştiință înarmată şi superioară şi, totuşi, în esență, pasivă şi fatalmente falimentară.

Ca să caracterizăm acest univers moral am putea extinde titlul pe care autorul l-a dat unuia dintre cele mai celebre romane ale sale: *Poate că da, poate că nu,* care în acest sens ar putea dobîndi o valoare simbolică şi ar putea semnifica întreaga sensibilitate a artistului. Şi să nu trecem peste faptul că apariția romanului *Plăcerea* datează din 1889; în eroul său nu se regăsesc oare trăsăturile esențiale ale tuturor

„decadenților", „crepuscularilor", „incapabililor" și „indiferenților" care se vor aglomera în veacul nostru ?[1] Federigo Tozzi, într-unul dintre cele mai subtile eseuri critice ale sale, pe care însă nimeni nu-l mai citează, observa încă din 1918, că epoca noastră literară nu poate fi înțeleasă decît integrîndu-i experiența lui Verga și a lui D'Annunzio.[2] Și cînd, peste cîțiva ani, G. A. Borgese a revelat pentru prima oară poezia lui Federigo Tozzi, nu a omis să-i coreleze formația cu învățătura lui Verga, combinată cu aceea a lui D'Annunzio. Și, la rîndul său, după editarea, în 1921, a romanului *Rubé*,

[1] Printre numeroasele mărturii ce s-ar putea cita în legătură cu raportul moravuri-literatură, a se vedea o pagină a lui Carlo Linati cuprinsă în povestirea *Barbogeria* (1917) care evocă ucenicia sa din epoca adolescenței (se născuse în 1878): „Am început atunci să leg prietenie cu cîțiva tineri rafinați și superficiali pe care s-a întîmplat să-i întîlnesc în unele cercuri frecventate de mine. Erau niște esteți visători, niște snobi: erau niște oameni distinși. Ne petreceam zilele într-o înțeleaptă trîndăvie, discutînd despre ultimile produse ale literaturii și ale artei franceze, studiind de la balcon culoarea cerului, perspectiva unei străzi, cadența vreunui cîntec. Noii mei prieteni se prefăceau că sînt bolnavi de stomac, că au membrele frînte, că sînt victime ale unor stranii maladii spirituale: mai mult încă, le plăcea să se împăuneze cu gesturile lor blazate și să-și facă niște fețe de îngeri căzuți... Pe scurt, preocuparea lor era să arate lumii că secolul ce expira făcuse să se adune în ei o sfîrșeală acră și delicată".

[2] Pagina lui Tozzi merită să fie avută în vedere în întregime, ca o mărturisire pasionată și candidă a destinului său de scriitor: „Tot ceea ce poporul nostru are mai sănătos, mai viu, mai spontan se află și în arta lui Verga, care seamănă cu una din acele temelii făcute pentru a ține cît mai sus sufletul nostru, cu toate instinctele și toate aventurile cunoscute. Dar această limpezime a judecății noi o datorăm altui maestru: lui Gabriele D'Annunzio. El a corespuns mai direct sensibilității noastre, dînd acelor tineri o lecție care tocmai pentru că era esențial estetică ne lasă apoi liberi, sugerîndu-ne mijloacele de a ne căuta nouă înșine o individualitate hotărîtă. Dar pentru consistența și pentru seriozitatea noastră de oameni, D'Annunzio a reprezentat doar o indispensabilă violare, după care a fost oportun să ne îngrijim de noi înșine. Nu mă refer la lumea lui lirică, fără nici un fel de replică în opera lui Verga. Căci Verga a reunit în două sau trei cărți de proză tot ceea ce putea da un om de factură unitară. El nu s-a scindat: a rămas omogen. Nu e cazul să facem o comparație între acești doi mari scriitori, deoarece ar denatura temperamentele lor, și s-ar părea că eu aș vrea să spun ceva

D'Annunzio însuşi recunoştea în eroul lui Borgese trăsăturile morale şi „forţa tragică" a propriilor săi protagonişti. Ceea ce nu a pierdut ocazia de a nota în „impresiile (sale) de cititor contemporan" nici Attilio Momigliano, care, scriind despre *Rubé* şi despre *Vii şi morţii*, a recunoscut imediat în personajele lui Borgese dezvoltarea şi contaminarea personajelor lui D'Annunzio.

Şi dealtfel tot Borgese, în celebrul său articol în care revela cititorilor acuta calitate a prozei lui Alberto Moravia, remarca în psihologia *Indiferenţilor* săi lunga maladie a lui

---

rău despre unul pentru a vorbi bine de celălalt: un lucru absolut ilogic şi fals, şi în acelaşi timp inutil. Fără Gabriele D'Annunzio, nici unul dintre noi n-ar avea posibilitatea de a citi şi nici de a scrie. Şi e absolut necesar să amintim că indiferent ce reînnoire literară ar putea da Italia, trebuie să-i mulţumim numai lui. În acest sens, repet, el este singurul nostru maestru modern. Şi de aceea nu vom contrazice adevărul de mai sus, dacă noi, pentru a fi demni de ceea ce a făcut el, sîntem siliţi să ne completăm cu alte elemente care nu există în opera lui. Şi iată de asemenea de ce putem considera cu o lipsă de patimă fără nici un echivoc acel soi de imobilitate a lui Verga. Opera lui Verga, mai îndepărtată de noi şi de felul nostru de a vedea, s-a menţinut mai bine decît dacă am fi trăit-o şi consumat-o. Nu ne dădeam seama ce era acest mare scriitor şi aproape îl evitam tocmai pentru că ne oferea dificultăţi, în timp ce D'Annunzio fusese mereu gata să propună şi să anticipe ceea ce se putea potrivi mai bine cu promptitudinea noastră spirituală. El fusese necontenit prezent pentru a ne arăta că dincolo de senzaţiile noastre pot fi născocite altele care ar fi putut da vieţii noastre iluzia unei intensităţi mai bine concepute. Dar, după ce am parcurs arta lui D'Annunzio în toată amploarea ei cantitativă şi calitativă, trebuia să ne oprim o clipă; căci era nevoie să ne oferim nouă înşine ceva în compensaţie, ca un fel de pauză. Şi, atunci, Verga a reapărut în faţa ochilor noştri ca unul dintre acei munţi în jurul căruia se învîrtea calea noastră lipsită de indicatoare. Fără Gabriele D'Annunzio, Verga ar fi fost prea puţin pentru intelectualii ţării noastre. Aveam nevoie şi de unul, şi de celălalt în alternanţa mobilităţii lirice şi a justificării spontane. Unul ar putea fi numit mişcare nepotolită, iar celălalt instinct dobîndit al claritătii. Ceea ce cerea unul, chiar într-o formă exasperată şi entuziastă, celălalt obţinea fără măcar să caute. E limpede că e vorba de două forţe echivalente, pentru care noi nu putem avea decît preferinţe practice şi actuale fără ca măcar să fie necesară această constatare" (eseul e datat 1918 şi e republicat în volumul *Realtà di ieri e di oggi*, cu o prefaţă de Giuseppe Fanciulli, Milano, 1928, pp. 225—235, cu titlul *Giovanni Verga e noi*).

Rubé şi a lui Andrea Sperelli.[1] Această descendenţă literară şi morală care de la Gabriele D'Annunzio se strecoară în paginile lui Federigo Tozzi, ale lui G. A. Borgese, ale lui Alberto Moravia a fost admisă şi recunoscută de cei în cauză cu o clarvăzătoare bună ştiinţă. Nouă ne rămîne doar să-i ratificăm existenţa şi s-o punem pe seama lui Gabriele D'Annunzio.

---

[1] Eseul lui Borgese a apărut în „Corriere della sera", din 1929, imediat după apariţia romanului *Indiferenţii*. Se află în volumul lui G. A. Borgese, *La città assoluta (e altri scritti)*, apărut sub îngrijirea lui M. Robertazzi, Milano, 1963, pp. 215 şi următoarele. Printre altele se poate citi: „Rămîne o enigmă mai ales pentru un scriitor foarte tînăr alegerea acestei teme: e asemeni capului Meduzei pus sub un reflector. Aşadar există oare o tradiţie mergînd de la romanele lui D'Annunzio şi ale Matildei Serao la Trilussa şi la nuvelistica lui Pirandello, de a reprezenta în culori atît de sumbre viaţa de plăceri şi de mizerie a Romei moderne?" A se vedea eseul *Ritorno di G. A. Borgese* (S. Battaglia, *Occasioni critiche. Saggi di letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1964, pp. 204—212); dar pentru descendenţa lui Moravia din D'Annunzio îmi îngădui să trimit pe cititor la eseul meu *La narrativa di Moravia e la defezione della realtà*, publicat în revista „Le ragioni narrative", numerele 8—9, aprilie-iunie, 1961, pp. 95—131, şi apoi în „Filologia e letteratura", VIII (1962), pp. 113—142, îndeosebi la p. 137: „Dacă un cititor lipsit de prejudecăţi dar nu şi de memorie ar declara că a observat în tematica lui Moravia o ascendenţă dannunziană, probabil că n-ar găsi nici un credit. Şi totuşi în proza lui Moravia, care e diametral opusă celei a lui D'Annunzio îndeosebi în ceea ce priveşte structura stilistică, universul dannunzian apare din nou asemeni unei vechi şi epuizate vrăji. Personajele care alcătuiesc societatea lui Moravia sînt descendentele celor ale lui D'Annnunzio. Numai că personajele mai tinere şi-au pierdut pe drum entuziasmul şi stilul retoric al părinţilor lor. La egoismul lor ancestral de diletanţi au adăugat o apatie sumbră şi un soi de ranchiună: sînt înrăiţi dar în acelaşi timp mai lipsiţi de vlagă, au devenit mai neîncrezători dar în acelaşi timp mai slabi; continuă să poarte în sînge morbul lor erotic ca pe un antic blazon, şi să ducă mai departe procesul de dezagregare şi de risipire al stirpei lor."

UN OM SFÎRŞIT ŞI CRIZA INTELECTUALULUI

1. Giovanni Papini (1881—1956) împlinise treizeci de ani în momentul în care încheia *Un om sfîrşit* [1], o autobiografie a unui intelectual autodidact şi diletant, care aducea în ambiţia lui de a cunoaşte o grosolănie genuină şi o agresivitate temperamentală, amîndouă etalate ca o presupusă puritate morală. [2] Graţie acestui echivoc, Giovanni Papini a continuat să scrie timp de încă patruzeci şi mai bine de ani. Un om de autentică cultură el n-a devenit niciciînd. Iar acumularea de noţiuni literare a contribuit la distrugerea vocaţiei lui native care nu-i lipsea totuşi. Pe acest plan, *Un om*

[1] Redactarea efectivă a cărţii a început în ianuarie 1909. La 4 august 1910, Papini îi scria lui Soffici „Am scris cîteva capitole din *Un om sfîrşit* şi în septembrie sper să predau primul caiet" ; la 15 august : „Aşa cum tu eşti ocupat cu *Lemmonio*, aşa sînt eu cu *Un om sfîrşit*. Aş vrea să apară la scurtă vreme unul de altul. Pentru cartea mea ar fi suficiente, cred, două caiete". *Un om sfîrşit* a apărut într-adevăr în publicaţia „Quaderni della Voce", nr. XVIII-XIX, Florenţa, Libreria della Voce, 1913 (a se vedea : Roberto Ridolfi, *Vita di Giovanni Papini*, Milano, Mondadori, 1957, partea II-a, cap. 10, pp. 139—140 şi p. 402).

[2] În 1913 Renato Serra scria în celebrul său eseu *Le lettere* (acum în volumul său *Scritti*, publicat sub îngrijirea lui G. de Robertis şi A. Grilli, Florenţa, Le Monnier, 1958) : „Copiii teribili ai modernismului autodidact, de tip Papini, care vor să arate că au prădat şi acest teritoriu şi-l pot ocupa cel puţin tot atît de bine ca alţii (ceea ce e aproape adevărat)" (p. 273). Pe de altă parte, să se observe ceea ce scrie despre autodidacţi Giuseppe Prezzolini, un prieten al său, căruia autorul *Omului sfîrşit* îi transmisese beţia lui intelectuală : „Cine ştie dacă vreodată n-o să ajung să scriu un manual la care m-am gîndit mai mulţi ani, adică un *Îndrumător al autodidactului*. Cred că puţini oameni cunosc, ca mine, multiplele voluptăţi pe care le oferă cariera de autodidact... Ceea ce merită să fie notat, indiferent de ce s-ar spune din punct de vedere ştiinţific, e că autodidacţii din grupul nostru, vagabonzi ca Morselli, sau extravaganţi ca Papini, sau nemulţumiţi ca mine, au ajuns în cele din urmă persoane serioase, moderate, obligatoriu aprobate şi stampilate de profesori ca şi primii noştri camarazi. E o doză de escrocherie dar şi un temei de adevăr adînc în orice autodidact" (în volumul : *L'Italiano inutile*, Florenţa, Vallecchi, 1964, pp. 106—107).

sfîrşit constituie un document personal şi chiar o mărturie a timpului şi a societăţii sale literare. Cartea rămîne, cu toate limitele ei, poate cea mai celebră scriere a poligrafului care a fost Giovanni Papini[1] şi, după o jumătate de secol, izbuteşte încă să transmită un portret în ale cărui trăsături, poate puţin cam abstracte, se poate integra o schemă de personaj şi se poate surprinde o experienţă în act.

După cincizeci de ani, *Un om sfîrşit* a căpătat patina vremii împreună cu acel văl de întunecată melancolie care nu putea fi eventual apreciată şi nici surprinsă în adevărata ei măsură de către stricţii ei contemporani.[2] O oarecare duioşie sau incisivitate a multor consideraţii devine mai evidentă azi decît pe vremuri. Şi în aceste pagini, Papini adoptă vechea metodă a „confesiunilor" : de la Sfîntul Augustin la „secretul" lui Petrarca şi la introspecţia mai modernă a lui Jean-Jacques Rousseau. Şi confesiunile pe care Papini le atribuie „omului sfîrşit" derivă dintr-o situaţie romantică şi decadentă. Poate cel mai important rezultat al autobiografiei lui

---

[1] Pentru evoluţia scrisului lui Papini a se vedea ceea ce scria Enrico Falqui în legătură cu volumul *Foglie della foresta* (1946) : „Trebuie să-l identificăm mereu pe Papini cu eroul din *Un om sfîrşit*. Acela rămîne portretul său cel mai autentic ca om şi ca artist". Dealtminteri, textul lui Falqui defineşte istoria interioară a stilului lui Papini şi poate fi socotit cel mai just din toată critica literară (în volumul *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 67—70). Excesele şi exagerările pe care le descoperă Falqui în scrierile mai recente ale lui Papini erau inerente în *Un om sfîrşit*, dar încă viabile şi constituiau mai curînd nişte ciudăţenii decît nişte defecte : „Dacă ne îndepărtăm de scrierile lui Papini — scrie Falqui — apar titanismul şi manierismul, regionalismul şi universalismul, marinismul şi marinettismul, autoritarismul şi umanitarismul, prometeismul şi influenţa lui De Amicis, wagnerismul şi înclinaţia spre schiţă. Deoarece în fiecare dintre aceste manifestări (dacă am avea spaţiu, ar fi instructiv să citäm exemple) descoperim idei, gusturi şi moduri de care ne depărtăm şi ne diferenţiem din ce în ce mai mult" (*Op. cit.*, p. 66).

[2] „I-a fost scris acelei autobiografii intelectuale ca în ea să se poată oglindi o întreagă generaţie de tinere spirite hamletice. E adevărat, şi poate că nu numai acea generaţie ; dar între atîţia tineri nu s-a găsit nici unul care să fie şi un Don Quijote atît de mişcător ; nici unul care să ştie nu numai să trăiască, dar să şi descrie o aventură atît de realizată într-o carte aşa de exaltată şi de exaltantă, cum a ştiut cel care era pe atunci tînăr : azi cartea a devenit mai ales poetică şi patetică" (Roberto Ridolfi, *Vita di Giovanni Papini*, ed. cit., p. 137).

Papini constă în conștiința sterilei și chinuitei singurătăți la care e sortită în mod fatal aventura intimă a intelectualului independent și rebel.

Acum aproape două veacuri, Rousseau îi învățase pe scriitori gustul, cuprins între duios și sadic, al originilor infantile, al rădăcinilor filiforme și totuși foarte tenace ale copilăriei și ale primei adolescențe.[1] Referitor la această sensibilitate, primele pagini din *Un om sfîrșit* rămîn destul de sugestive, azi mai mult decît ieri.

„Încă de pe atunci, cea mai bună parte a vieții mele se afla în mine. Încă de pe atunci, îndepărtat de la orice căldură și bucurie, mă

---

[1] Referitor la tendința spre autobiografie, a se vedea ce scrie Giuseppe Prezzolini în cartea sa *L'Italiano inutile* (Florența, Vallechi, 1964): „Acum, vorbind din punct de vedere literar, acest sentiment al adevărului i-a dus pe cei dintre noi care erau scriitori la o formă de artă ce nu poate fi îngrădită în fragmentarism. Fragmentarismul a venit ulterior, atunci cînd a început să se simtă influența lui Serra, iar revista „La Voce" a fost cedată lui De Robertis. Dar în primii ani, cultul adevărului cu orice preț mi se pare că a dus la o orientare diferită, mai exact la *autobiografie*. Luați ce e mai bun din ce au produs scriitorii cei mai buni de la «Voce» și veți vedea că lucrările din acea perioadă au aproape toate un model autobiografic. De ce? Dar e firesc. Unde se poate găsi mai mult adevăr în artă decît povestind din viața ta însăți? Ce material, ce sensibilitate mai apropiată, ce experiențe mai indirecte și mai adevărate decît propria ta viață? Cred că nu sînt singurul care consider că una dintre cele mai bune cărți ale lui Papini (și, după mine, cea mai bună) e *Un om sfîrșit*. E o carte autobiografică, după cum toată lumea știe. *Arlecchino* (1914) de Soffici e alcătuit din bucăți autobiografice, iar *Lemmonio Boreo* (1919) ar fi fost de asemenea o autobiografie idealizată. *Ragazzo* (1919) de Jahier e o carte autobiografică. *Il mio Carso* (1912), prima lucrare serioasă a foarte tînărului pe atunci Slataper, e tot autobiografică" (pp. 171—172). Desigur, trebuie să ne înțelegem asupra caracterelor autobiografice și asupra presupusului „adevăr". Francesco Flora a recunoscut mai demult depășirea structurii biografice în favoarea unei mai decisive dispoziții poetice: *„Un om sfîrșit,* poveste lirică a propriilor eforturi spirituale, resimțite în profunzimea plină de neliniști a unei tragedii, adună atitudinile disparate ale lui Papini într-un amplu poem care dă o soluție artistică diletantismului filozofic și tristeții înfrîngerilor: un poem de eliberare și de izbîndă. Voi spune că această autobiografie e lucrul cel mai lipsit de meschinărie personală pe care l-a scris Papini. Dacă autobiografia înseamnă simplă povestire a biografiei proprii, cartea aceasta nu e o autobiografie" (în volumul său: *Dal Romanticismo al Futurismo,* 1921, reeditat apoi la Milano, Mondadori, 1925, p. 283).

ascundeam, mă liniștеam în mine însumi, în reveria lacomă, în solitara rumegare a lumii reîntregite prin eu. Nu eram plăcut celorlalți, iar ura m-a înțărcuit în singurătate. Singurătatea m-a făcut trist și mai antipatic; tristețea mi-a strîns inima și mi-a ascuțit mintea. Firea mea deosebită m-a îndepărtat chiar de cei mai apropiați, iar despărțirea m-a făcut și mai deosebit. Și încă de pe acest prag al vieții am învățat să gust bărbătească plăcere a acelei infinite și nedefinite melancolii, care nu dorește ușurări și consolări, ci se mistuie în ea însăși, fără nici un scop, creînd încetul cu încetul acea obișnuință a vieții interioare și solitare, care ne îndepărtează pentru totdeauna de oameni." [1]

Această copilărie ratată îi sugerează o mică pagină de neuitat:

„Nu-mi aduc aminte deloc să fi fost copil. Mă revăd, mereu, sălbatic și îngîndurat, însingurat și tăcut, fără un zîmbet, fără nici o izbucnire de adevărată plăcere. Mă revăd palid și uimit, ca în primul portret. Fotografia e ruptă pe jumătate, sub inimă, e mică, murdară și spălăcită: marginile cartonului sînt negre, ca ramele celor morți. Un chip alburiu de copil distrat privește spre stînga, și se simte că de acolo, din stînga, nimeni nu se uită la el. Ochii sînt triști, cam adînciți — n-au ieșit bine? — gura e strînsă în silă, cu buzele puțin încălecate, ca să nu se vadă dinții. Un singur lucru frumos: părul moale, lung, în cîrlionți care cad în jos pe gulerul de marinar." [2]

---

[1] Citäm după ediția *Tutte le opere*, în volumele *Autoritratti e ritratti*, Milano, Mondadori, 1962. [În românește: *Un om sfîrșit*, trad. Șt. Aug. Doinaș, Buc., Ed. Univers, 1969, p. 8 N. trad.]

[2] Idem, trad. cit., pp. 8—9 [N. trad.]. Într-o pagină autografă (scrisă pentru respectivul capitol din *Un om sfîrșit*, apoi necuprinsă în text) se poate citi: „De cînd mi-amintesc a mă fi văzut în oglindă am fost un copil urît. Nu eu m-am convins primul: alții mi-au spus-o sau m-au făcut s-o înțeleg. Influența pe care o au trăsăturile feții cuiva asupra sorții lui nu a fost studiată pînă acum, și ar merita-o. Eu sînt un exemplu al importanței ei... Cine nu știe că prestigiul unei figuri deschise și simpatice poate fi hotărîtoare pentru o viață întreagă? Urîțenia mea îmi place. Ei îi datorez accentuarea caracterului meu de sălbatic, maxima izolare și sentimentul superiorității spiritului solitar..." (Din lucrarea *Vita di Giovanni Papini*, de Roberto Ridolfi, citată mai sus, pp. 144—145, în facsimil).

2. *Omul sfîrşit* al lui Giovanni Papini nu e un personaj şi cu atît mai puţin un erou, ci mai curînd o imagine deformantă şi insultătoare a intelectualului : cu multe idolatrii deschis cultivate şi dorite care, în afară de faptul că reprezintă momentele extreme ale temperamentului autorului (el însuşi fiind un personaj) înseamnă un document al unei epoci de cultură italiană neoficială şi antiacademică, iar în cele din urmă reuşesc să configureze tipul de literat aflat la răspîntia dintre artă şi gîndire, dintre poezie şi erudiţie, dintre credinţă şi agnosticism, dintre socialitate şi anarhie. Stările sufleteşti pe care *Un om sfîrşit* le acumulează, chiar şi în contradicţie poate una cu alta, exprimă o situaţie proprie lui Papini dar care se bucura de consensul mai multor contemporani. Primirea entuziastă pe care această carte a trezit-o în numeroase medii afine, favorizată de facila „revoltă" a autorului şi de teatralitatea acestuia, atestă conivenţa contemporanilor şi rolul de mărturie pe care ea îl juca. Şi, dealtminteri, violenţa cu care această biografie de intelectual în orgasm a fost respinsă de cele mai rezervate sfere literare constituia o confirmare a orientării şi a scandalului pe care l-a provocat. [1]

---

[1] Într-un bilanţ al anului 1913 *(Le lettere)* Renato Serra făcea o apreciere la adresa *Omului sfîrşit,* rămasă şi astăzi valabilă : „Pe cît de trudnic şi de obscur e Jahier, pe atît de abundent, de gălăgios şi de impertinent apare dimpotrivă Papini. Despre aceasta am putea discuta oricît şi în orice sens, dar un lucru rămîne totuşi sigur, că *Un om sfîrşit* e una dintre cele mai remarcabile cărţi ale ultimului an literar : nu vom spune că e o carte frumoasă numai pentru că e de Papini" ; şi, în continuare : „Papini nu e numai un episod cultural sau o curiozitate a moravurilor sau un fenomen de vanitate literară şi de impostură, cum spun cei care vor să se refugieze în spatele vreunei definiţii, dar e şi un om de talent şi un scriitor adevărat". Apoi, după ce i-aminteşte scriitorului gravele rezerve pe care le formulase critica oficială, Serra adaugă totuşi : „Dar în *Omul sfîrşit,* Papini are ceva în plus ; mereu sumar, superficial şi ambiţios în confesiunea sa, care e mai curînd o descriere tumultuoasă a sa însuşi, el găseşte totuşi în mîndria lui exasperată şi în însăşi insolenţa cinismului momente de oboseală amară şi de profund adevăr... În paginile scrise de el, în agitaţia gîndurilor şi în fermitatea expresiei sînt atît de multe lucruri avortate şi pierdute, şi atîtea descoperiri şi începuturi, încît s-ar putea alcătui o figură care azi e bizară dar peste un timp ar putea eventual apare mare", (ed. cit., pp. 340—342).

Adevărul e că *Un om sfîrşit* reprezenta în mod elocvent condiţia literară italiană în preajma izbucnirii primului război mondial. Papini aderase în 1910 la mişcarea futuristă. Şi, acum, în 1912, atitudinea lui iconoclastă traduce acea mişcare de rebeliune şi intoleranţă care, chiar dacă poate fi considerată mai curînd de ordin verbal, nu e prin aceasta mai puţin reală.[1] La data aceea, literatura se afla într-o criză, şi semne sau prevestiri ale unui viitor mai favorabil sau mai puţin nesigur lipseau cu desăvîrşire: „Din impulsurile spre o viaţă eroică, demnă, poetică, imediat apoi negate şi înecate în mizeria de toate zilele a unei vieţi reduse, provinciale, înguste şi ruşinoase, s-a născut un pesimism disperat şi închis în sine ca o fortăreaţă fără ferestre."

Pare a se repeta o situaţie ce aminteşte de departe lumea fără iluzii a tînărului Werther sau aceea a lui Iacopo Ortis. Asemeni lui Ugo Foscolo, care plănuise să scrie o serie de cercetări asupra sinuciderii în tradiţia istorică şi literară, Papini a întreprins un studiu asupra pesimismului:

„Eruditul nu mai era singur: teoreticianul creştea şi prindea putere. Ajustarea sistemului meu pesimist — fondat pe legea că tocmai scopurile cele mai de dorit sînt în mod necesar inaccesibile — a fost însoţită de bucurii intelectuale aproape noi pentru mine. Şi n-am uitat să mă las purtat spre poziţii extreme şi spre totalitate. Îmi displăcea la Schopenhauer ostilitatea faţă de sinucidere. Eu, în schimb, am pregătit ca pentru o finală a marei mele opere o stoică propunere de sinucidere universală.

[1] Chiar şi cea mai violentă aversiune nu a putut face abstracţie de dimensiunile prozelitismului realizat de intervenţia lui Giovanni Papini, aşa cum rezultă dintr-o pagină a lui Luigi Russo, un critic prea sigur de propriile sale adevăruri intelectuale şi istoriografice pentru a putea da atenţie „tragediei teatrale şi fastidioase" a *Omului sfîrşit*: „Papini: e scriitorul, arbitrul modelor literare, din care cauză pînă mai ieri atrăgea privirile tinerilor. El e întruparea cea mai ilustră a celei mai scandaloase tragedii cotidiene a neputinţei scriitorului italian modern. Avînd un suflet literar, el a fost idolul, fantasma exemplară a tuturor celor care vor să fabrice opere literare cu însuşirile intelectului: de aceea, el a fost zeul tuturor neliniştiţilor sterili, al tuturor ambiţioşilor fără regate, al tuturor copiilor şi bîlbîiţilor, al tinerilor necopţi şi al conştiinţelor dezbinate" (în eseul *Il tramonto del letterato. Scorci etico-politico-letterari sull'Otto e Novecento*, Bari, Laterza, 1960, p. 475).

Nu în glumă : nu vedeam altă cale de ieșire. Nu sinucidere individuală, pentru că e ridicolă ; ci sinucidere în masă, sinucidere conștientă, stabilită de comun acord, așa încît să lase pămîntul singur și pustiu să se rotească fără rost sub ceruri." [1]

Rezultă destul de limpede că întreaga cultură se îndrepta spre domeniul cunoașterii, că accentua dacă nu cuceririle cunoașterii științifice, speculative, istorice, cel puțin ambițiile acesteia. Se căuta o formulă pentru a înțelege mersul civilizației, pentru a sistematiza curentele veacurilor :

„Nu cu mult înainte, avînd proaspătă în minte *La Scienza nuova* prost înțeleasă, îmi intrase în cap să construiesc o filozofie a istoriei literare și-mi imaginasem că am descoperit evoluția și involuția artei, cauzele măririi și decăderii literaturii. Încă de pe atunci, Taine îmi deschidea mintea și mă făcea să-l invidiez pentru ușurința cu care compunea scheme clare, ordonate și simetrice de idei, abia sugerate de la un rînd la altul de mănunchiuri de fapte ; încă de pe atunci demonul teoriei întindea curse copilului poet și-mi punea pe buze formule, sentințe și corolare deduse în mod riguros." [2]

Făcînd abstracție de donquijotismul implicit în constituția psihică a autorului, tema dominantă a *Omului sfîrșit* e această aventură abstractă și zadarnică a intelectului :

„Cîte cărți n-am sfîrtecat, cîte idei n-am descoperit, cîte glorii n-am strivit, cîte sisteme n-am desființat, cîte indice și prefețe de opere n-am scris, cîte paradoxuri nu am pus în circulație și cîte vîrfuri de săgeți n-am ascuțit ! Fără absint și fără șampanie ! Beția noastră, ca și divina tinerețe, era o beție fără vin, o orgie fără femei, o sărbătoare fără muzică și dans. Era jubilanta dezgropare zilnică a eului nostru, al celui mai intim și adevărat eu al nostru ; revelarea, înnoirea permanentă a inteligenței noastre de lirici ai conceptului și de exploratori ai adîncimilor." [3]

---

[1] *Un om sfîrșit*, trad. cit., pp. 55—56 [N. trad.].
[2] Idem, p. 52 [N. trad.].
[3] Op. cit., p. 66 [Trad. cit., p. 70. N. trad.].

Cunoaşterea conceptuală devine obiect de ură şi de iubire, de fetişism şi de disperare :

„Am devenit un fel de Gorgias de cafenea, care — pentru a se răzbuna pe certitudinea pierdută şi pe orgoliul vlăguit — se distra dizolvînd şi disecînd credinţele altora ; răsturnînd tentativele lor de a teoretiza şi de a afirma, folosindu-se nu numai de slăbiciunea şi ignoranţa lor, ci şi de propria lui rea-credinţă şi rea-voinţă. Simţeam o mare plăcere să vîr îndoiala în capetele celor dogmatici ; şă-i reduc la tăcere pe cei entuziaşti ; să ridiculizez pe cei fanatici ; să-i umilesc pe cei limbuţi. Era o plăcere amară, rea, sterilă — dar îmi plăcea grozav. Era singura mea răzbunare. Umblam într-adins să găsesc alţii, nu pentru a-i convinge de ceva, ca mai înainte, ci pentru a-i face să se îndoiască, pentru a-i face încă o dată asemeni mie." [1]

În ciuda facilei intemperanţe a expresiei şi în ciuda lipsei de nuanţe în stil, personajul care încarna pe omul sfîrşit nimereşte bine, chiar dacă ţinta lui era în bună măsură previzibilă :

„Pentru tînărul de douăzeci de ani orice om în vîrstă e un inamic ; orice idee e suspectă ; orice om mare trebuie dat în judecată ; istoria trecută pare o lungă noapte întreruptă de fulgere, o aşteptare cenuşie şi nerăbdătoare, un etern crepuscul al acelei dimineţi care, în sfîrşit, răsare acuma cu noi (...) În toiul celor mai cumplite beţii, avem iluzia fericită că sîntem cei dintîi oameni din lume — adevăraţi Adami ; că sîntem cei ce trebuie să dea nume lucrurilor, să înalţe cetăţi, să întemeieze domnii, să anunţe viitoare religii şi să cucerească cu orice preţ, luptînd corp la corp, întreaga stăpînire a acestei lumi. Singuri, neprihăniţi, virgini şi puri, ne simţim în drept de a şterge orice amintiri, şi în stare de a ţese din nou realitatea pe o nouă urzeală şi cu desene noi." [2]

Experienţa intelectuală devine frenezie, o debordare de ambiţii eşuate, mai curînd decît un control al ideilor :

[1] Op. cit., p. 77 [Trad. cit., p. 82. N. trad.].
[2] Op. cit., pp. 80—81 [Trad. cit., pp. 85—87. N. trad.].

„...scheme de sisteme metafizice, descoperirea și prezentarea noilor teorii; concepții mitice și pindarice; și mai ales programe, programe și iar programe. Eram atît de copleșiți de gînduri și de intenții, încît nu mai aveam timp să le dezvoltăm, să desfășurăm și să ducem la sfîrșit fiecare lucru, iar peripețiile noastre mintale erau atît de rapide, încît abia elaboram planul unui sistem sau al unei cercetări, că alte planuri răsăreau și clocoteau în gîndul nostru." [1]

În ajunul izbucnirii unui război care avea să răstoarne înseși temeiurile civilizației, singurul principiu ce se ridica în conștiințe era acela al unui negativism absolut. Nu mai credea în realitate („Nu aprobam, nu acceptam universul așa cum era el... Și eram înclinat să neg realul, să neg copiile realului, să disprețuiesc regulile vieții reale, și să refac eu, în felul meu, o realitate diferită și mai desăvîrșită."); disprețuia literatura („Nu puteam să sufăr literatura: tot ceea ce era fals, elegant, finit, corectat și decorativ în acest cuvînt îmi repugna."); detesta concepția pozitivistă asupra lumii:

„Combăteam pozitivismul pentru că pozitiviștii pretindeau a nu fi altceva decît niște înregistratori supuși ai realității (...) Din ură față de prezent mă ascundeam într-o văgăună împreună cu cîțiva morți de geniu; din ură față de existență mă lăsam pradă visului; din ură față de oameni căutam singurătatea naturii și prietenia tăcută a plantelor. Pe vremea aceea, cuvîntul meu preferat era: *eliberare*. Eliberare de lucrul acesta și de lucrul acela, de acum și de apoi, de aici și de dincolo: eliberare de toate." [2]

În mintea înfierbîntată a omului sfîrșit apărea o lume halucinantă, spectrală, idolatră:

„Era o lume tulbure și închisă în sine, în care umbra acoperea lumina, iar tragicul depășea marginile obișnuitului; o lume populată de tineri palizi și fără iluzii, de oameni posedați și obsedați de idei fixe și de spaime noi; o lume în care faptele erau rare, dar gîndurile furtu-

[1] Op. cit., p. 101 [Trad. cit., p. 108. N. trad.].
[2] Op. cit., p. 110 [Trad. cit., p. 117. N. trad.].

noase ; şi unde nu erau clare graniţele între verosimil şi imaginar, între viaţă şi moarte. Era o altă lume : era *lumea mea :* obscură şi teribilă, desigur, dar cel puţin nu era lumea *aceasta,* lumea tuturora." [1]

În haosul mintal şi în anarhia astmatică a conştiinţei, toţi gînditorii din trecut concură la sporirea unei experienţe de agresivitate şi de abolire, de la Cervantes la Goethe din *Faust,* de la Schopenhauer la Nietzsche, de la Poe la Stirner :

„Dar mai presus de orice am iubit, dintre gînditori, pe distrugătorii trecutului, pe cunoscătorii fără prejudecată ai oamenilor, pe dezamăgiţii eroici şi liniştiţi, pe cei ce zgîrie frescele idealismului pentru a lăsa să se vadă găurile tencuielii, şi îndepărtează vălul de argint pentru ca plumbul să fie plătit la adevărata lui valoare. Pe raţionaliştii riguroşi, pe cei lipsiţi de idealuri, pe vameşii intelectuali ai umanităţii. În special pe francezi : înţeleapta şovăire a lui Montaigne ; vulcanica strălucire a lui Diderot, schematismul limpid şi însufleţit al lui Taine, şi chiar scepticismul plin de brio al lui Voltaire, politeismul moral al lui Chamfort, şi cinismul naturalist al lui Remy de Gourmont." [2]

De la o literatură decepţionantă şi timidă la acţiune, şi de la o contemplativitate pasivă la sîrguinţa iniţiativelor :

„Numai faptul de a şti nu-mi era de ajuns : voiam să acţionez. Nu mă mulţumea pe deplin faptul de a scrie : voiam să-mi înscriu voinţa în lucruri şi-n oameni (...) Mă săturasem să tot văd, să comentez şi să judec ceea ce fac alţii, să critic numai şi să distrug. Lumea pur cerebrală, verbală şi livrescă în care mă agitam mi se arăta seacă şi fără speranţă." [3]

Eroul năzuia la o cultură extraprovincială şi cosmopolită, cu vechile instrumente ale improvizaţiei, retoricii, generalizării, anume făcute pentru a readuce orice formă de veleitarism în domeniul pitorescului şi al superficialului. Omul sfîrşit, devenit acum muribund, dorea încă să compună „un poem cosmic, o dramă universală, o scenă infinită".

---

[1] Op. cit., p. 112 [Trad. cit., p. 120. N. trad.].
[2] Op. cit., p. 119 [Trad. cit., p. 127. N. trad.].
[3] Op. cit., p. 140 [Trad. cit., p. 153. N. trad.].

3. Cartea lui Giovanni Papini e o oglindă care reproduce pe dos. Nu se știe în ce măsură el a fost conștient că se parodiază deopotrivă pe sine însuși și pe intelectualul fără metodă și fără scop :

„La urma urmelor, să spunem adevărului pe nume, oricît ar fi de dureros : sînt un ignorant ! Am ciupit de peste tot, am răscolit toate, am pipăit și am mirosit tot ceea ce se poate cunoaște, m-am dat cu capul de incognoscibil, dar n-am adîncit niciodată nimic. Nu există doctrină, artă sau filozofie în care să pot spune că sînt cu adevărat stăpîn absolut. Nu am nici o specialitate ; nu am un cîmp de preocupări, fie chiar o mică grădină de zarzavat pe lîngă casă, în care să mă simt cu adevărat *acasă*." [1]

E adevărat că „omul unei singure cărți e funebru și sinistru ; dar omul prea multor cărți e ca un canal care din tot ce trece prin el nu reține decît mîlul". În cele din urmă, el se simte „ca un rege care stăpînește un mare imperiu compus din hărți geografice". Trebuie să se exileze din teritoriile sterile ale intelectualismului, îndreptîndu-se spre pămînturile nelucrate încă ale vieții totale :

„...am intrat în casele celor săraci pentru a strînge actele lor de acuzație ; m-am oprit lîngă cei ce săpau, trăgeau la rindea sau băteau cu ciocanul, pentru a pătrunde spiritul muncii lor, pentru a ghici ideea pe care și-o făceau ei despre fericire ; am urmărit oamenii necunoscuți pe străzile pline de lume pentru a iscodi viața lor..." [2]

Cel care se caută e omul integral, dar nu unul oarecare, ci singurul care contează cu adevărat, el însuși : „Dar nu știu cine sînt, unde mă aflu și ce gîndesc cu adevărat. Sînt silit să trăiesc cu eul acesta înfășat, îmbrăcat și îndopat de alții — să trăiesc pentru vecie, ca un necunoscut". Și din lăuntrul său cel mai tainic, cel mai original ar vrea să scoată adevărul lucrurilor („Nu aș vrea să iau nimic, nici măcar din realitate ; aș vrea să fiu ca păianjenul care-și extrage firele pînzei din

[1] Op. cit., p. 206 [Trad. cit., pp. 223—224. N. trad.].
[2] Op. cit., pp. 211—212 [Trad. cit., p. 229. N. trad.].

pîntecele său") ; continuînd să trăiască pe acest pămînt al nimănui, unde individul e totdeauna în derută : „Cunosc lumea aceasta, pămîntul, viaţa această dură, agitată, întunecată şi asta doresc pe veci. Doresc tocmai această viaţă a mea, nefericită, nemulţumită, melancolică, tristă — viaţa aceasta a mea dureroasă".

Dacă în paginile *Omului sfîrşit* facem abstracţie de o oarecare emfază verbală [1] (care constituie poate cel mai important obstacol al supravieţuirii lor artistice) [2], e în egală măsură posibil să recuperăm unele ecouri ale unei lumi foarte moderne :

---

[1] Trebuie totuşi să ţinem seama de o apreciere foarte pozitivă chiar şi în ceea ce priveşte stilul, formulată de Roberto Ridolfi (în biografia lui Papini, citată mai sus) : „Toate acestea el le spune în acea pasionantă poveste a unui suflet care e *Un om sfîrşit* ; şi unde e pasiune adevărată, numai spiritele uscate şi cinice pot vedea retorică. Însuşi Prezzolini, dispus să depisteze retorică oriunde, chiar şi în biserica *Principelui*, considera lucrarea «aproape fără nici un fel de emfază sau arabescuri stilistice, sobră, consistentă, precisă, gustoasă ca pîinea neagră» : tocmai el care cu spiritul lui doritor de dreptate s-a arătat capabil de aprecieri aproape prea severe la adresa prietenului său" (p. 137). Eseul lui Giuseppe Prezzolini, *Discorso su Giovanni Papini*, a apărut în caietul al XXIV-lea al revistei „La Voce", Florenţa, Libreria della *Voce*, 1915, ed. nouă, Torino, Pietro Gobetti editore, 1925.

[2] Un detractor neîmpăcat al lui Giovanni Papini, Alberto Gargiulo, a fost obligat cel puţin să înregistreze temele sugestive ale *Omului sfîrşit* măcar pentru a respinge validitatea şi sinceritatea autorului care, „în timp ce ataca insultînd, cerea ajutor ; orgoliosul satanic se înjosea dezvăluindu-şi cele mai intime mizerii. Iar cititorul nu îndeajuns de inteligent sau de atent probabil că tocmai în acest punct se lasă copleşit : anume, nelimitata «sinceritate» a lui Papini, în esenţă lipsa de pudoare, faţă de o materie foarte gingaşe, poate să-l frapeze ca o mărturie de profundă omenie exprimată deschis. Şi, atunci, «documentul», redat indiferent cum, i se pare frumos din punct de vedere artistic ; oratoria cea mai emfatică ajunge să-l emoţioneze cu efectul unei călduri reale" (din eseul lui Alfredo Gargiulo, *Dalla cultura alla letteratura*, 1930, adică mai bine de optsprezece ani după apariţia cărţii : în volumul său *Letteratura italiana del Novecento*, ed. nouă, Florenţa, Le Monnier, 1958, p. 31). Poate cel mai interesant caz al acestei perplexităţi critice intime e cel al lui Francesco Flora, care, deşi porneşte de la demolarea premeditată a lui Papini polemist şi intelectual (voia să-i dea o „lecţie" exemplară pentru anticroceanismul acestuia), sfîrşeşte prin a recunoaşte, pe drept cuvînt, calităţile lirice ale scriitorului : *„Un om sfîrşit* e prologul întregii poezii viitoare a lui Giovanni Papini. Şi reprezintă tragedia ariditătii şi sensi-

„Omul *singur,* absolut *singur,* absolut despuiat, care nu cere nimic, care nu vrea nimic, care a atins culmea dezinteresului prin clarviziunea eroică, nu prin renunțare oarbă, se întoarce spre lumea care — pentru el — e despuiată ca o livadă arsă, ca un oraș devastat, spre lumea care nu mai are obiective, aziluri sau refugii, și-și zice : Cu toate că nu-mi promiți nimic, sînt încă de partea ta, îmi unesc încă forțele cu tine, te însoțesc și te oglindesc de-a lungul drumului tău." [1]

Și, de aceea, nu e inexact ce spune despre sine autorul : „Pentru a spune totul în două cuvinte, eu sînt un poet și un dărîmător, un fantezist și un sceptic, un liric și un cinic". El se definește ca un „mizantrop sentimental", care și-a construit cu mîinile sale propria sa ruină : „Iar dacă, după ce m-ați ascultat, veți continua să credeți — în ciuda vorbelor mele — că sînt într-adevăr un om sfîrșit, va trebui cel puțin să recunoașteți că sînt sfîrșit pentru că m-am apucat de prea multe lucruri, și că nu mai sînt nimic pentru că am vrut să fiu totul." [2]

---

bilității rafinate a lumii contemporane postromantice, criza Romantismului încă nedepășită. Aspirația spre absurd și imposibil, cerebralitățile rafinate orgolioase și disprețuitoare, aspirația panescă și senzuală a orgoliului uman, voința plebee făcută din sine doar ca o contrazicere a falselor aristocrații formale, totul se împacă atunci cînd omul se îndrăgostește de poezia în care poate închide sufletul acestei materii ce bate trudnic în spiritul său. *Un om sfîrșit* dezvăluie înainte de orice adevărul de care era nevoie pentru a ne împăca chiar și spiritul nostru obosit de Papini. Și anume că Papini e un artist" (în vol. cit., *Dal Romanticismo al Futurismo,* p. 284).

[1] Op. cit., pp. 243—244. [Trad. cit., p. 264. N. trad.].

[2] Mărturia celui mai tenace amic al lui Papini, Giuseppe Prezzolini, are bineînțeles mai multă valoare decît contestările cu care critica „amabilă" nu a încetat să urmărească pe autorul *Omului sfîrșit :* „Dar Papini îmi făcuse cunoscută lumea studiului și-mi dezvăluise intrările ei tainice precum și modul de a mă folosi de el : studiul acesta, care la școală îmi închisese ochii și urechile, îmi legase limba și mîinile, îmi întunecase inteligența, pînă într-acolo încît să mă convingă că nu eram capabil nici să scriu, nici să înțeleg ceea ce citeam, ceea ce traduceam sau învățam pe dinafară, cu Papini a devenit ceva ușor, atrăgător, important, ba chiar cel mai important lucru în viață" (în vol. *L'Italiano inutile,* Florența, 1964, p. 109) ; și puțin mai înainte : „În dezastruoasa prăbușire a oricărei credințe și speranțe, care m-a adus la un pas de sinucidere, descoperirea ta (a lui Papini) părea să vină la momentul oportun pentru

4. În ceea ce ne priveşte e util să observăm în structura literară a *Omului sfîrşit* tendinţa de a resimţi personajul în perspectivă intelectualistă [1]. În ciuda diferenţelor de temperament, e neîndoios că nici alţi autori, de cu totul altă origine şi cu o dezvoltare opusă, ca D'Annunzio, Svevo, Pirandello, Bontempelli nu scapă de acest proces de intelectualizare. Încă din 1910, cu doi ani înainte de apariţia *Omului sfîrşit*, G. A. Borgese înregistra această fuziune a gîndirii şi a interesului reînnoit pentru viaţă, care pornea de la o polemică antiliterară şi antiformalistă în favoarea unei conştiinţe mai acute a conţinutului conceptual şi etic [2]. Chiar dacă admitem (aşa cum dealtminteri ne autorizăm s-o facem, ba chiar ne-o pretind, înşişi aceşti eroi) absolută opoziţie în ceea ce priveşte intelectul, metoda şi gustul, între un Papini şi un filozof, e cert că imboldul unor spirite ca Benedetto Croce şi Giovanni Gentile în direcţia filozofiei şi a reînnoirii mentale a contribuit activ la tulburarea apelor stătute şi academice ale culturii italiene, împotriva cărora se îndrepta, în felul ei, şi

---

a oferi spiritului meu sărăcit bogăţia revanşelor ideale asupra tuturor formelor de fericire a vieţii naturale şi sociale ce-mi erau negate... M-am simţit renăscînd atunci cînd am învăţat de la tine că inteligenţa şi cultura, afirmarea propriului spirit creator şi epigrama inspirată împotriva proştilor puteau să mă consoleze de bogăţia şi puterea lumii reale, pe care nu le puteam dobîndi" (pp. 102—103). Dar asupra acestei probleme a se vedea paginile bine cumpănite şi susţinute de o temperată simpatie ale lui Camillo Pellizzi, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929, pp. 261—269).

[1] Poate nu e lipsit de interes să facem o paralelă cu opera acelui scriitor de tendinţe „filozofice" care a fost Angelo Camilo de Meis (1817—1891) şi care a publicat la Bologna, în 1868, un roman epistolar *Dopo la laurea* (sau „Vita e pensieri"), în care, în afară de faptul că înregistra numeroase aspecte ale situaţiei intelectuale a Italiei din epoca Risorgimentului, prezenta viitorul vieţii spiritului în conformitate cu concepţia idealismului hegelian, în numele căruia profeţea apusul definitiv al artei şi al poeziei.

[2] „E vorba — scria Borgese — de un interes anxios, perpetuu şi intransigent faţă de viaţa interioară, e vorba de o laborioasă explorare în direcţia centrului comun de forţă din care emană sau ar trebui să emane viaţa religioasă, politică şi intelectuală a unui mare popor" ; şi, în continuare : „Şi deşi tinerii au devenit insensibili faţă de anumite rafinamente formale şi tratează literatura mai curînd ca nişte chirurgi decît ca nişte îndrăgostiţi, şi deşi în îndîrjirea lor de a declara război

vehemența anarhică a lui Giovanni Papini. În concluzia bilanțului său, G. A. Borgese observa :

„Operele acestor tineri italieni nu sînt niște capodopere. Nu au valoare prin rezultate ci prin dorință și pasiune. Nu au dat naștere unei mari perioade de cultură, dar i-au scris prefața. Pentru prima oară după foarte mult timp, maestrul comun al acestor tineri nu mai e un poet, ci un gînditor : Benedetto Croce. Sînt foarte puțini cei care-l recunosc drept maestru în sens strict, acceptîndu-i filozofia și situîndu-se în punctul de vedere al judecăților sale. Cei mai mulți sînt rezervați și ezită. Dar chiar și cei care-l neagă depind în mare măsură de el, și știu aceasta. Noua energie a organismului spiritual italian se datorează stricninei filozofice pe care i-au injectat-o în sînge Benedetto Croce și toți acei care, discipoli sau adversari, se simt legați de el." [1]

Cu toate acestea, pe terenul mai specific al psihologiei și al moravurilor, *Un om sfîrșit* de Giovanni Papini e o mărturie mai clară și cu un efect mai amplu în mediul italian. Idealismul crocean nu reprezintă nici un fel de indiciu sau presentiment al iminentului conflict european. Și, dimpotrivă, în iconoclastia lui Papini, în atitudinea lui intelectuală subversivă (plină încă de accentele de revoltă ale futurismului) nu e greu să decelăm simptomele unei conștiințe morale care se luptă cu sine însăși pentru a-și conferi o orientare existențială, pe care sistemele filozofice și școlile literare nu mai erau în

---

pedanteriei, au pierdut sensul stilului, ei percep totuși esența fenomenului literar cu o intensitate și cu o justețe de multă vreme uitate în Italia. Au eliberat arta din captivitatea academică și au readus-o în contact cu gîndirea și cu viața". Și, mai explicit : „În timp ce, pînă de curînd, un scriitor considera că se umilește atunci cînd cobora din turnul de fildeș pentru a susține o opinie asupra adevărului sau pentru a participa la un conflict politic ori religios, astăzi estetismul apare ceea ce e, un semn de neputință, iar scriitorul incapabil să se cufunde în valurile istoriei, care privește evenimentele prin ferestruica «frumuseții pure», e considerat un neisprăvit. Or tocmai acest principiu poate sta la temelia unui nou umanism : restaurarea totală a omului în integritatea lui spirituală și practică" (în eseul *Cultura e letteratura oggi*, un „epilog" la seria a doua a culegerii sale de articole critice *La vita e il libro*, Torino, Bocca, 1911, pp. 425—434).

[1] În eseul citat, p. 430.

stare să o susţină şi nici să o reînnoiască.[1] Faptul de a i se fi recunoscut autenticitatea poetică de care beneficiază *Un om sfîrşit* nu e de ajuns pentru a-i găsi rolul în cadrul culturii italiene din acei ani, care asista la maturizarea unor scriitori ca Svevo şi Pirandello. Locul lui Papini, ca exponent caracteristic al futurismului şi ca interpret al unei nelinişti ce nu era numai naţională, nu a fost încă bine precizat în istoria literaturii italiene.[2] Papini de dinainte de războiul din 1915—1918 e foarte diferit de cel de după război. Înainte, glasul lui avea inflexiuni genuine şi peremptorii, dar mai ales se insera cu accentul lui personal într-un cor, care poate era disonant dar prin aceasta nu mai puţin autentic. *Un om sfîrşit* aparţine unei literaturi de sfîşiere ce se desfăşoară pe versantul opus idealismului filozofic şi critic.[3]

---

[1] Pentru o istorie a gîndirii autorului, a se vedea recentul studiu de Godelieve Swinnen-Gerard, *L'évolution spirituelle de Giovanni Papini*, în „Les lettres romanes", vol. XX, 1966 (ed. Université Catholique de Louvain), fasc. 1, 2 şi 3.

[2] Se apropie de această constatare o apreciere formulată de Camillo Pelizzi (în vol. *Le lettere italiane nel nostro secolo*, cit. mai sus, p. 269): „Graţie polemicilor sale, graţie acrobaţiilor sale de gîndire, de expresie şi de poezie, graţie însăşi grosolăniei severe a întregii sale persoane, el ne-a făcut pe mulţi italieni, tineri sau foarte tineri, să ne scuturăm de lîncezeala în care ne complăceam, de estetismul gol şi fudul, de indolenţa atavică a gustului, a gîndirii, a conştiinţei, a vieţii. Dacă un Croce a redeschis culturii italiene porţile filozofiei, Papini a făcut să se prăbuşească porţile unui anume gust şi ale unei inteligenţe şi intensităţi spirituale a trăirii. Lui îi datorăm în bună parte faptul că semnificaţia culturii şi a artei şi-a făcut reintrarea pe ici, pe colo în cultura italiană; că estetismul pretenţios şi preţios al dannunzienilor a luat sfîrşit; că a murit (măcar în cazul celor mai buni) clasicismul de carton al celor mai detestabili urmaşi ai lui Carducci". Cu toate acestea, Giovanni Papini nu a rămas imun în faţa estetismului şi dannunzianismului. A se vedea în legătură cu aceasta: Enrico Falqui (op. cit., p. 51): „Se cuvine să subliniem că pînă şi un antidannunzian declarat de tipul lui Papini sfîrşeşte, în cele din urmă, prin a ceda puterii fascinante a cuvintelor înţelese ca simple articulaţii de sunete şi închegări de culori".

[3] O însemnare autografă notează „definiţiile posibile ale acestei cărţi", printre care cele mai frapante sînt următoarele: „Povestea adevărată a unui creier. — O tragedie cu un singur personaj. — Inutila erupţie a unui neputincios. — Un document ştiinţific pentru studiul maniei grandorii. — Purificarea unui suflet care vrea să renască" (din *Vita di Giovanni Papini* de Roberto Ridolfi, op. cit., pp. 128—129, în facsimil).

5. Revolta intelectualului împotriva societății și a istoriei, dar mai cu seamă împotriva sa însuși, a propriilor veleități și „trădări", constituie unul din motivele ce revin mereu în panorama culturală a sfîrșitului secolului al XIX-lea și începutul secolului următor.[1] Ea repetă, parțial, atitudinea contradictorie a literaților care s-au declarat împotriva literaturii (începînd cu Aretino, în plin secol al XVI-lea). Problema fundamentală privește tot autenticitatea raportului dintre intelect și viață, dintre cultură și experiență, dintre abstracție și angajare, dintre absenteism și participare. E neîndoios că încă de pe vremea lui Joris-Karl Huysmans (1848—1907)[2], a lui Miguel de Unamuno (1864—1936)[3], a lui Charles Péguy (1873—1914), în sfîrșit a lui Giovanni Papini, intelectualul a ajuns să joace un rol de protagonist chiar și în sînul societății.[4] Se poate spune că odată cu Enciclopediștii secolului al XVIII-lea și cu Romantismul, conștiința intelectuală a trecut în primul plan al reprezentării artistice. Dar dacă vrem să ne referim la anii cînd apare *Un om sfîrșit* (1912), e de ajuns să amintim opera, de altă orientare, mult mai profundă, a lui Charles Péguy, care a publicat în 1910 sub titlul *Tinerețea noastră* o necruțătoare analiză a lumii contemporane și a involuției miturilor și programelor ei intelectuale,

[1] Între cele două războaie mondiale, s-a bucurat de un mare răsunet *La trahison des clercs* (1927) de Julien Benda (1867—1956) care-i denunța pe intelectuali ca răspunzători și complici pentru decăderea valorilor esențiale, îndeosebi pentru moartea raționalismului și idolatria iraționalismului. În problema ce ne preocupă e tot atît de caracteristică *La France byzantine* („ou le triomphe de la littérature pure. Malarmé, Gide, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les surréalistes") avînd ca subtitlu : *Essai d'une psychologie originelle du littérateur*, Paris, Gallimard 1945.

[2] A se vedea capitolul despre decadentism și analiza romanului *În răspăr*.

[3] Îndeosebi cu *La Vida de don Quijote y Sancho* (1905 ; trad. ital. 1913, cu titlul *Commento al Don Chisciotte*), dar mai ales cu volumul *Del sentimento trágico de la vida* (1913 ; trad. ital. 1933—1934, apoi 1946) și *L'agonie du christianisme* (text francez, 1925 ; în originalul spaniol : *La agonía del cristianismo*, 1931 ; trad. ital., 1926, apoi 1946).

[4] Adoptarea adjectivului „intelectual" ca substantiv, pentru a desemna pe „profesionistul inteligenței", sau, mai general, pe „expertul culturii" e un neologism francez a cărui apariție poate fi datată la sfîrșitul secolului trecut (a se vedea eseul lui Victor Brombert, *Verso un ritratto dell' intellettuale francese*, în volumul său, *L'eroe intellettuale*, trad. din l. franceză de I. Ferragni Gialdi, Napoli, ESI, 1966).

etice şi sociale.[1] Ar fi dealtminteri suficient să numim în literatura ultimilor cincizeci de ani autorii şi cărţile dominate de protagonismul intelectualilor, pînă într-acolo încît să transforme genul narativ în eseistică, iar arta într-un document mai mult de gîndire decît de imaginaţie.[2] În această privinţă, literatura italiană a fost mai puţin molipsită în comparaţie cu cultura franceză, aceasta putînd alinia o cohortă de scriitori de mare anvergură, care au contribuit mult la reînnoirea şi la regenerarea conştiinţei intelectuale europene.[3]

---

[1] *Notre Jeunesse* a apărut în revista „Les Cahiers de la Quinzaine", revistă condusă de el însuşi (1900—1914). Traducerea în limba italiană, *Nostra giovinezza,* datează din 1947.

[2] Iată ce scrie Victor Brombert în lucrarea citată: „În zilele noastre s-a generalizat părerea că orice mare roman implică o interpretare filozofică a lumii, dacă nu de-a dreptul o viziune metafizică unitară" (p. 6). Acelaşi critic aminteşte că Balzac este cel care a creat expresia „literatură de idei", care va fi reluată peste cîţiva ani de Bourget în încercarea lui de „roman de idei" (în prefaţa la *Terre promise,* 1892). Deja fraţii Goncourt preziseseră că romanul viitorului se va interesa mai curînd „de ceea ce se întîmplă în creierul" decît în sufletul omenirii (în *Jurnalul* din 16 iulie 1856). Dealtminteri, continuă Brombert, „nici un fenomen literar din secolul al XIX-lea nu e mai semnificativ decît această tendinţă a romanului de a dobîndi dimensiunile unei *summe,* o tendinţă care se va realiza integral prin imensul edificiu al lui Marcel Proust"; şi, în continuare: „În afară de definiţia dată romanului de idei, el îşi propunea să intelectualizeze experienţa sau să transforme gîndirea într-o dramă vie — e clar că toţi marii romancieri ai secolului al XIX-lea au încercat această ispită", începînd cu Balzac, care a urmărit „sublima aspiraţie de a se înălţa la rangul de demiurg al întregii lumi" (op. cit., p. 7).

[3] A se vedea ceea ce scrie în legătură cu aceasta Victor Brombert (în lucrarea citată, p. 8): „Romanul francez este încă şi astăzi un mare devorator de idei. Cu toate acestea există diferenţe profunde între romanul filozofic al secolului al XIX-lea şi cel «metafizic» din zilele noastre. Romanele lui Balzac, Vigny şi Flaubert tratează multe teme importante: ştiinţă, religie, rolul artistului, suferinţa spiritelor superioare, conflict între individ şi societate, tragedia cunoaşterii. Dar deşi aceşti romancieri au simţit necesitatea de a pătrunde şi în alte domenii şi de a interpreta într-un mod personal marile probleme ale omenirii, lucrările lor sînt lipsite de intensitatea metafizică cu care sînt resimţite dramatic şi experimentate aproape visceral în romanele intelectualilor contemporani aspectele etice şi politice ale «condiţiei umane». Jean-Paul Sartre a definit în mod elocvent natura pasionată a noii literaturi «metafizice». Pentru romancierii de azi «metafizica nu e o discuţie sterilă de noţiuni abstracte situate dincolo de experienţă, ci reprezintă un efort dinamic de a sesiza dinăuntru şi în totalitatea ei condiţia umană»".

IDOLOPEEA LUI MARCEL PROUST

1. Personajele lui Marcel Proust, care în definitiv sînt niște dublete ale autorului lor, se învîrtesc într-o lume de nevroze, care a abolit măsurile obișnuite ale experienței.[1] Inovația introdusă de Marcel Proust e dublă, chiar dacă principiul e unul singur ; în ceea ce privește perspectiva *Căutării timpului pierdut*, scriitorul a operat o reformă nu numai în sentimentul realității (care se dizolvă și reapare la suprafață ca flux al conștiinței), dar și în tehnica narativă, care de pe urma acestui proces rămîne absolut dezarticulată. Atît asamblarea romanului cît și structura personajului nu mai au dimensiunile tradiționale. Granițele temporale și spațiale, fundamentale pentru reproducerea ritmului vieții și al povestirii, sînt rupte și date peste cap. E răsturnat și raportul dintre scriitor și cititor, care acum e solicitat să întregească asiduu memoria artistului și să coopereze cu personajele pentru a le readuce la acea unitate și autonomie ce se vede compromisă și întreruptă în fiecare clipă. Cu toate că moștenirea naturalistă continuă să fie simțită în formația lui Proust, deosebirea dintre *Timpul pierdut* și incunabulele naturalismului pare ireductibilă. Pe de altă parte, e neîndoios că lecția lui Flaubert a fost hotărîtoare pentru experiența intimă a lui Proust[2], după cum e cu neputință să eliminăm ascendentul

---

[1] Marcel Proust (1871—1922) voia să scrie un vast ciclu narativ în genul lui Balzac și al lui Zola. Însuși titlul, cu valoare simbolică, trădează profunzimile retrospective ale lumii, societății și experienței individuale : *În căutarea timpului pierdut* (care e format din volumele : *În partea dinspre Swann*, 1913, *La umbra fetelor în floare*, 1918 ; *Guermantes*, 1920—1921 ; *Sodoma și Gomora*, 1921—1922 ; și, postum : *Prizoniera*, 1923 ; *Fugara*, 1925 ; *Timpul regăsit*, 1927.

[2] Însuși Proust, într-un articol polemic din 1920 (ca o replică la un eseu al lui Albert Thibaudet, care cenzura sever stilul lui Gustave Flaubert), scria că nu e posibil să vorbești în termeni restrictivi de un scriitor „care grație folosirii într-adevăr noi și personale a perfectului simplu, a perfectului compus, a participiului prezent, a unor pronume și prepoziții, a înnoit viziunea noastră asupra lucrurilor cam așa cum a

asupra lui al unei cărți ca *În răspăr* de Huysmans ; dar e tot atît de sigur că noul sistem de relații pe care *În căutarea timpului pierdut* îl instiuie între personaj și realitate, între viață și conștiință, e hărăzit să răstoarne axul narațiunii. Noua dimensiune proustiană implica întregul univers uman și-i multiplica la infinit posibilitățile morale. [1]

Cucerirea realității pe care o realizează Marcel Proust (sau, cum s-ar spune mai bine : „viziunea" realului) trebuie apreciată la nivelul marilor reforme literare. Fără a pretinde prin aceasta că propunem o ascendență valorică, care în acest caz ar fi deopotrivă improprie și improbabilă, densitatea narativă și evocatoare a artei proustiene ar putea să se compare doar cu „locul" pe care-l ocupă personajele pe fundalul *Divinei comedii*. Și pentru „actorii" dantești *timpul e pierdut* și se află cristalizat în memorie sau în conștiință. Și pentru Proust viața e ispășită și îndepărtată : interpreții săi ies dintr-o imobilitate de defuncți, și doar pentru o clipă se întorc pe scenă, apoi se lasă din nou absorbiți de abisul timpului. Realitatea nu mai e trăită direct, ci în laborioasa memorie onirică și maladivă, în fragmente fără ordine, sau mai curînd într-o ordine internă a lor, cît se poate de intermitentă și de labilă, dar infinită, în care scopul ultim îl constituie maieutica iraționalului [2].

---

făcut Kant cu teoria sa despre categorii și despre realitatea lumii exterioare". Și, mai apoi : „Oricine s-a suit măcar o dată pe acel mare «plan mobil» care e opera lui Flaubert, cu mișcarea lui continuă, monotonă, opacă, indefinită, nu poate să nu recunoască că acesta e literal, fără precedent" (*A proposito dello stile de Flaubert*, în volumul *Giornate di lettura*, trad. Paolo Serni, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 312—313).

[1] Iată ce scria Paul Valéry : „Tot ceea ce pierdem, sau ceea ce ne închipuim că pierdem, dar tot ceea ce sperăm despre noi înșine, tezaurul acesta uriaș și fără nici o valoare, din care fiecare dintre noi își scoate ceea ce e el însuși, acest tezaur constituie ceea ce Marcel Proust numea *Timpul pierdut*. Nimeni, sau aproape nimeni pînă la el, nu-i folosise resursele în mod deliberat. Proust l-a avut la dispoziție pentru a se servi din toată ființa lui ; pentru aceasta l-a consumat pe tot" (*Hommage à Marcel Proust*, 1922, acum în *Oeuvres*, I, Paris, La Pléiade, 1965, p. 773).

[2] În eseul său din 1922, citat mai sus, Paul Valéry scria : „În fiecare clipă a drumului nostru, noi subestimăm un *infinit potențial*, care nu e altceva decît proprietatea tuturor amintirilor noastre de a se putea combina între ele... Sîntem făcuți în structura noastră intimă din ceva care se face ; și care se face în dauna posibilului. Sîntem, prin singură

2. Una dintre cele mai importante investigații ce s-ar putea întreprinde în legătură cu arta lui Marcel Proust se constituie din aprecierea valorii ei cognitive. Metoda narativă a *Căutării timpului pierdut* constă într-o perpetuă dobîndire de adevăruri umane. E neîndoios că opera lui Proust a creat și a descoperit cea mai amplă dimensiune a existenței, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Comparat cu el, așa cum a notat pe bună dreptate Carlo Bo, chiar și capacitatea de invenție a unui scriitor ca Émile Zola, de mare influență asupra evoluției romanului, apare mărginită :

„Obsesia realității devine la un moment dat pentru Zola prilej de metamorfoză lirică, și cuvîntul începea să tindă a lua locul lucrurilor : azi, printre cele mai frumoase pagini ale sale amintim exact pe cele care sînt mai eliberate de lanțurile teoretice, de obedienta față de lecția de demonstrat, și în acest fel termenul ultim, chiar nemărturisit, devenea acela al unei confuze situații poetice. Jocul lui Marcel Proust e mult mai consistent, mai aderent la realitate, iar vocea poetică e interpretată aritmetic și prin confruntarea cu adevărul : nu există obiecte poetice în cartea lui Proust, chiar și faimoasa ceașcă de ceai se reduce la un paravan al adevărului, prin acest filtru al memoriei străbat întîmplările din trecut spre a fi confruntate cu cele absolut contemporane și imediate." [1]

Odată cu Proust s-a operat o răsturnare a însuși raportului dintre autor și personajul său. Cunoașterea pe care și unul, și celălalt și-o solicită reciproc capătă o concretețe foarte clară. Fără îndoială, în narațiunea proustiană e o dîrză și aproape crudă voință de a ști, de a ajunge la rădăcinile existenței :

„Personajele continuă Carlo Bo — oferă mai ales modul de a cristaliza în mintea noastră o noțiune mai plauzibilă decît acel adevăr dat pe care vor să-l ilustreze ; în fond, pasiunea bolnăvicioasă a lui Proust,

---

conștiința noastră, cu desăvîrșire inepuizabili, — noi, care nu ne putem opri în ființa noastră fără a resimți numaidecît o mulțime de gînduri, fără să le vedem substituindu-se unul altuia, sau dezvoltîndu-se unul într-altul, deschizînd o perspectivă de paranteze" (*Oeuvres*, I, p. 772).

[1] În eseul *Primi dati per Proust*, 1947, ulterior în volumul *Della lettura e altri saggi*, Florența, Vallecchi, 1953, pp. 148—179.

care urmăreşte şi ascultă chiar şi cele mai ascunse mişcări ale acelor firi, constă tocmai în arătarea punctului în care se desfăşoară această luptă spirituală : acţiunea lui Proust pare a se desfăşura în două feluri, el ascultă şi răspunde, îşi înveşmîntă şi-şi dezbracă personajele, fără a face din ele nişte marionete, deoarece confesiunea pe care izbuteşte să o smulgă din povestirea lor e totdeauna oarecum o confesiune ascunsă : personajele lui se acuză fără să-şi dea seama. Şi tocmai în acest punct cruzimea lui Proust apare clar... Confesiunea pe care o auzim aparţine pînă la un anume punct personajului, adică rezistă pînă în momentul în care acest personaj nu suferă metamorfoza definitivă : din acea clipă, vocea pe care o auzim are aceleaşi caracteristici ca şi vocea scriitorului însuşi, dar e o senzaţie fulgerătoare şi de fapt resimţită după ce cititorul a pătruns în însuşi sensul noţiunii care-l preocupa pe istoricul Proust. Albertine devine iubirea, Charlus viciul ce se ascunde, Oriane frumuseţea inaccesibilă şi misterioasă. Regimul acesta de efectuare artistică nu face, în fond, decît să oglindească condiţia spirituală a scriitorului nostru : pasivitatea, intervenţia memoriei active şi, ca termen final, adevărul absolut şi în afara oricărui raport omenesc."

Iată acum ce scria Proust în 1913 lui Anton Bibescu, trimiţîndu-i un exemplar din *În partea dinspre Swann* :

„Există o geometrie plană şi o geometrie în spaţiu. Ei bine, pentru mine, romanul nu înseamnă numai psihologie plană ci şi psihologie în spaţiu şi timp. Am încercat să izolez această substanţă invizibilă, timpul. Dar pentru aceasta trebuia ca experienţa să poată dura. Sper ca la sfîrşitul cărţii mele cititorul să înţeleagă ce am vrut să fac, cîte un mic fapt, fără importanţă, arătînd că timpul a trecut şi dobîndind acea frumuseţe a unor tablouri înfrumuseţate de trecerea vremii.

Apoi, întocmai ca un oraş, care în timp ce trenul îşi urmează drumul sinuos, ne apare cînd la dreapta, cînd la stînga noastră, diversele aspecte pe care vreun personaj le-a avut la un moment dat, pînă într-acolo încît să pară ca nişte personaje succesive şi diferite, ne vor da — dar numai prin aceasta — senzaţia timpului scurs. Personajele se vor revela, mai tîrziu, diferite de ceea ce am crezut despre ele, aşa cum dealtfel se întîmplă de multe ori în viaţă." [1]

[1] Cităm textul scrisorii din eseul lui Mario Bonfantini, *Proust e l'eredità dell' Ottocento,* în volumul său *Ottocento francese,* Torino, De Silva, 1950.

Obiecția formulată de vreun cercetător pentru a conchide că, în fond, perspectiva proustiană sfîrșește prin a concepe și a reprezenta omul în cursul istoriei și în scurgerea timpului, poate fi și ea răsturnată, în sensul că timpul și istoria încetează de a mai prezida experiența personajului, și în sensul că și unul, și cealaltă își justifică prezența lor în lume pe măsura acestuia.

Tot consumîndu-se în singurătate, în coerența și finalitatea experienței, literatura s-a poticnit de o mică treaptă a scării psihice : inconștientul. Și, în clipa de față, această extremă și fantomatică aventură a celei mai secrete și mai insesizabile situații interioare, care se află în adîncul eului, ca o viperă ațipită și plină de venin, devine teatrul existenței noastre. Din acest moment, pentru autor, indiferent că se numește D'Annunzio sau Svevo, Joyce sau Kafka, personajul și întîmplările încetează de a mai fi un calcul algebric, de a se mai lăsa cuprinse în paradigmele tradiționale ale istoriei și dialecticii. Eroul nu mai există ca atare pentru că încetează să mai aibă o realitate în cadrul căreia să acționeze. Criza personajului devine acum criza realității însăși. Iar regizorul, care e autorul, a devenit abulic și iresponsabil, pentru că și trama experienței e văzută de el în cadrul nisipurilor mișcătoare ale unei logici a iraționalului și a inconștientului. Ce e în fond *Conștiința lui Zeno* de Italo Svevo : o carte care a fost înțeleasă în semnificația ei profundă abia în zilele noastre, cu o întîrziere de patruzeci de ani.

3. Tehnica lui Proust traduce un realism evocator, care nu e realitate și nici viziune ; ci mai curînd o evocare, ce nu numai că echivalează cu reprezentarea concretă, dar îi ascute și-i exasperează contururile și densitatea. E ceea ce grecii antici numeau „idolopèa", adică o reproducere de imagini (sau de „idoli") grație unei oglinzi, deci reflectate și reelaborate în oglinda minții și a fanteziei, în care realul suferă un proces de intensificare și de halucinare.[1] Pe fondul aces-

[1] Cuvîntul εἰδωλοποιία apare în dialogul *Timaios* al lui Platon (46 *a*). Ulterior a dobîndit semnificația de personificare sau ipotipoză a unui suflet, a unui mort, chiar și a unui absent. În domeniul este-

tei idolopei (adică de realităţi absente, reevocate) se recunosc metodele romanului de tipul lui Kafka şi Joyce (după cum s-a întîmplat mai înainte cu *Divina comedie*).

În cazul lui Proust, romanul păstrează destul de puţin din „genul" tradiţional. Chiar şi cu Manzoni sau Stendhal, cu Balzac sau Tolstoi, dimensiunile romanului rămîn, în ciuda respectivelor invenţii şi inovaţii personale, aproape nealterate (chiar dacă dimensiunile sînt amplificate şi devin policentrice). În afara, bineînţeles, a valorilor specifice care-şi primesc atestarea din partea respectivelor culturi şi din partea dispunerii interne, se poate afirma că o lucrare ca *Logodnicii* continuă o construcţie narativă nu deosebită de aceea aventuroasă a *Odiseii* şi, încă mai curînd, a romanelor greco-bizantine.[1] Destinul unui cuplu de îndrăgostiţi, de soţi sau logodnici pe care vicisitudinile sorţii şi capriciul realităţii îi despart şi la sfîrşit îi fac să se reîntîlnească, împreună cu o progresivă sporire a experienţei şi a caracterelor, e o schemă instituţională, pe care (chiar dacă nu vrem să aducem în discuţie epicul atipic al perechii Ulise-Penelopa) îl regăsim în toată vigoarea în Evul Mediu bizantin şi în cel latino-romanic.[2] Poate părea hazardat (şi pe planul actualităţii istorice

---

ticii, termenul şi conceptul au fost precizate graţie tratatului *Despre sublim* al lui Pseudo-Longinus, care ajungea să identifice în ele procesul evocator cu acela specific fanteziei: „Strălucire, măreţie în expresie şi vioiciune pot să dea în foarte mare măsură şi imaginile, căci aşa numesc unii reprezentările de chipuri [„idolopee"]. În general, însă, se cheamă imagine tot ce-ţi poate trezi în minte o idee care să dea naştere unei expresii. Cuvîntul acesta se mai întrebuinţează şi atunci cînd, sub puterea unei mari emoţii, ţi se pare că vezi lucrurile de care vorbeşti şi cînd le pui sub ochii ascultătorilor" (Cap. XV, în traducerea lui Giuseppe Martano, Bari, Laterza, 1965, pp. 34—35). [În româneşte: *Tratatul despre sublim al unui autor necunoscut*, trad. de C. Balmuş, Buc., 1935, p. 50. N. trad.]

1 Pentru problemele acestei epici româneşti mai antice (şi a bibliografiei de referinţă) a se vedea prefaţa substanţială a lui Quintino Cataudella la cartea *Il Romanzo classico*, Roma, Casini, 1958; în afară de aceasta: Bruno Lavagnini, *Studi sul romanzo greco*, Messina, Principato, 1950; Quintino Cataudella, *La novella greca*, Napoli, 1957.

2 Chiar şi titlurile conţinînd două nume sînt emblematice (chiar şi atunci cînd provin dintr-o sursă modernă): Chaireas şi Kalliroe, Abrocomes şi Anthia, Rhodanes şi Sinonis, Kleitofon şi Leukippe, Dafnis şi

de-a dreptul absurd) să stabilim o paralelă între romanul lui Manzoni și *Filocolo* al lui Boccaccio. Dar în ceea ce privește mecanismul nud al narațiunii (intrigă, expediente, digresiuni istorice, etice, religioase) e surprinzătoare frecvența analogiilor ce se pot constata între cele două opere, separate printr-o jumătate de mileniu de literatură (și la o distanță de ordin moral aproape astronomică).

Or, dacă ne gîndim la schema tehnicii, distanța care separă romanul tradițional de *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust, *Castelul* lui Kafka, *Omul fără însușiri* al lui Musil, ne va apare infinită. Reforma genului narativ înfăptuită de acești scriitori întrerupe printr-o tăietură brutală o tradiție multiseculară. Dealtminteri, rezistența pe care cititorul obișnuit, deprins cu literatura din trecut, trebuie să o înfrîngă atunci cînd are de-a face cu aceste opere e încă foarte mare. Odată cu Proust și cu Joyce, perspectiva romanului se restrînge și în același timp se lărgește neverosimil de mult. Relațiile cu realitatea și cu istoria se tulbură, ca și cum geografia omenească ar fi avut de suferit o catastrofă seismică. Și deci „personajul" și „rolul" său se pulverizează și se dizolvă, devin anonime, ceea ce e exact opusul scopului tradițional al genului narativ. În timp ce în trecut, personajul conta ca individ propus ca fiind original, și definit ca fiind unic (și în a cărui oglindă omenirea și societatea se reflectau grație episoadelor și omologiilor), cu Proust și cu Joyce (și, sub anumite aspecte, și cu Musil și Kafka) e pus în cauză omul total, cu dispersarea și caracterul abstract implicate în el : adică e pus în cauză destinul său escatologic în labirintul istoriei universale.

E tot atît de adevărat că panorama narativă și obiectivele morale ale unor opere ca *În căutarea timpului pierdut*, *Ulise*, sau *Omul fără însușiri*, ca să nu mai pomenim de *Castelul* sau de *Procesul* lui Kafka, sînt extrem de diferite de la

---

Hloe, Theagenes și Chariclea ; precum și : Ismines și Isminia, Dosicles și Rodans, Drosillas și Karicle, Aristandros și Kallitea ; pînă la eroii medievali : Fleur și Blanchefleur, Tristan și Isolda, și așa mai departe. Dealtminteri, în prima redactare a romanului *Logodnicii* titlul era *Fermo e Lucia* (ca *Hermann și Dorotheea* de Goethe).

un scriitor la altul. Dar în toate, deşi în proporţii diferite, se poate constata progresiva dezagregare a ansamblului narativ, care se efectuează în dubla dar concomitenta direcţie a acumulării şi a rarefierii. În genere, sensul dedus din aceste mostre narative e nesigur, pentru că, pe de o parte, avem a face cu o îngrămădire de fapte şi de prezenţe (nu totdeauna legate între ele prin înlănţuiri logice sau providenţiale), şi, pe de alta, cu o proliferare a analizelor interioare şi a sondajelor în labirintul inconştientului, al inexprimabilului, al absurdului.

Şi, cu toate acestea, în *Timpul pierdut* al lui Marcel Proust, „societatea" e încă de structură instituţională, ca în romanele marii epoci a naturalismului. Numai că intenţiile scriitorului nu se mai concertează după planul naturaliştilor. Valorile sale obiective sînt în declin. Nu mai au densitatea morală pe care le-o atribuise Flaubert în *Doamna Bovary* şi în *Educaţia sentimentală*. În legătură cu societatea proustiană, Paul Valéry făcea o observaţie destul de justă: „Proust a ştiut să acomodeze forţele unei vieţi interioare neobişnuit de bogate şi bizar de muncite, cu expresia unei societăţi restrînse care vrea şi trebuie să fie superficială. Graţie acţiunii sale, imaginea unei societăţi superficiale e o operă profundă." [1]

4. Calea romanului tradiţional (de puţin înainte de Proust) avea o singură direcţie ducînd direct la „bazarele" conştiinţei. Orice operă narativă constituia un cîştig de ştiinţă umană, socială, psihologică. La capătul drumului, realitatea şi omul erau „verificate". Orice naraţiune dezvăluia o zonă a vieţii, o împrejurare a existenţei, o atitudine a sufletului şi a

---

1 *Hommage à Marcel Proust* (care datează din 1922: acum în *Oeuvres* I, Paris, Le Pléiade, 1965, p. 773); şi, în continuare: „Ceea ce se numeşte pe sine «Lume» e alcătuit doar din personaje simbolice. Nimeni nu figurează decît reprezentînd o abstracţie oarecare. Toate forţele ajung să se întîlnească: *banul* discută într-un colţ cu *fumuseţea*; *politica* se familiarizează cu *eleganţa*; *literatura* şi *nobilimea* cad de acord şi se invită la ceai. Îndată ce o nouă forţă se face recunoscută, nu trebuie să treacă o veşnicie şi reprezentanţii ei apar deja în reuniunile «lumii»; iar mişcările istoriei se rezumă suficient de bine la intrarea treptată a speciilor sociale în saloane, la vînători, la nunţi şi la funeraliile tribului suprem al unei naţiuni".

comportamentului : le făcea „explicite" conştiinţei cititorului. Povestirea marelui secol al XIX-lea — cu filiera lui de realism istoric, naturalist, verist, social, decadent, psihologic, intimist, provincial, metropolitan, cosmopolit etc. — constituia de fiecare dată o anchetă, deschidea o instrucţie : fie că ajungea sau nu la o sentinţă. Ideea comună a romancierilor era că, indiferent de complexitatea fenomenelor umane şi sociale, arta putea întreprinde propriul său sondaj şi analiza adîncurile cele mai infime, pentru a scoate la lumină ample porţiuni de adevăr, chiar dacă acestea ar fi fost epavele lamentabile ale unui naufragiu.

Dar cu *În căutarea timpului pierdut,* Marcel Proust dăduse alarma, schimbase direcţia „cercetării". Nu mai contau realitatea sau experienţa, ci intricaţiile conştiinţei.[1] Iar scriitorul încetase să-şi mai îndrepte arta spre deschiderea unor drumuri în pădurea virgină a vieţii şi realităţii, şi spre a face să pătrundă o rază revelatoare de lumină ; ci înainta în labirintul posibilităţilor obscure, unde se merge mai bine cu ochii închişi, fără firul Ariadnei. Şi ceea ce-l ademeneşte pe povestitor nu e mirajul adevărului, ci mai curînd sentimentul ambiguu al improbabilului, al implicitului, al prezumabilului. Artistul nu-şi mai propune drept scop să elibereze şi să dobîndească conştiinţa ; dimpotrivă, se cufundă în catacombele întunecoase şi labirintice ale inconştientului şi indistinctului, în care se profilează dimensiunile insondabile ale misterului şi enigmei. Scriitorul îşi simte acum o vocaţie de speolog şi încearcă fascinaţia ingrată a drumurilor subterane, prin tranşee şi galerii ce pătrund din ce în ce mai obscur în măruntaiele insolitului şi ale anorganicului, şi în care se şterge orice semn de întoarcere. Acum, realitatea, destinul omenesc, topografia psihică nu mai sînt prezentate ca un progres şi ca

[1] În legătură cu aceasta, trimitem pe cititor la ceea ce scrie Edmund Wilson *(Il castello di Axel,* citat mai sus, p. 161) : „Ca toţi corifeii şcolii simboliste, Proust era un adversar înverşunat al naturalismului : în ultima parte a ciclului său, ilustrînd planul operei, divaghează cu multă emfază asupra zădărniciei încercării de a reprezenta realitatea adunînd şi organizînd datele lumii externe, şi în genere trece cu o indiferenţă deliberată peste toate acele fapte cărora un romancier naturalist ar fi căutat să le dea coerenţă şi exactitate".

un plus de reprezentări, ci mai curînd tind să devină simple ipoteze sau chiar să se propună ca un sistem de simboluri. Marii romancieri ai secolului al XIX-lea intenționaseră să edifice mari construcții de realitate, în timp ce urmașii lor s-au apucat să le demoleze structurile, pentru a scruta cu o sadică aviditate interiorul, unde se ascund rațiunile existenței și în ale căror vicisitudini se întrezăresc aspectele informe ale inexplicabilului, absurdului, coșmarului.

5. Ritmul narativ care pulsează în paginile lui Proust și-i organizează mecanismul intern al imaginației e în mare măsură încredințat raportului dintre timp și memorie. Atributele „trecut" și „regăsit" cu care sînt caracterizate spațiile temporale, reprezintă cei doi poli ai memoriei, care, pe rînd, o conduce și o urmează. Distanțele cronologice sînt necontenit solicitate și anulate. Iar succesiunea care constituie povestirea e reală doar prin intervenția și mijlocirea memoriei. Marcel Proust n-a făcut decît să-i exploateze datele cognitive. Dar le-a intuit nu atît mecanismul extern, cît sensurile secrete, misterioase, aproape sacrale. Să nu uităm că abolirea timpului stă la baza comprezenței divine. Nu numai că ideea de trecut și viitor e răsturnată, dar e tulburată radical conștiința prezentului. Fundalul existenței capătă o nouă adîncime. Citindu-l pe Proust, experiența dobîndește o noțiune neobișnuită: se proiectează ca realitate eternă. Apelul la Dante și la concepția perenă a *Divinei comedii* nu e chiar nejustificat.

Accepțiunile ce se dau de obicei unor termeni ca „prezent" și „trecut" încetează de a mai fi plauzibile. Iar granița lor nu mai există realmente, nu mai există obiectiv. E o simbioză între două perspective temporale, pe care numai intuiția religioasă și metafizică e în măsură să o înțeleagă, exact așa cum se întîmplase în *Divina comedie*. Ne aflăm pe un plan în care unele din reflecțiile sfîntului Augustin nu apar chiar așa de anacronice:

„Dar, de fapt, ce e timpul? Cine va putea să ne explice simplu și în cîteva cuvinte? Cine va putea să-l înțeleagă, chiar și numai cu gîndul, atît de limpede încît să poată să exprime ideea în cuvinte

exacte? Şi, cu toate acestea, există vreo noţiune mai familiară şi mai folosită în vorbirea noastră?

Ce e, deci, timpul? Dacă nimeni nu mă întreabă, îmi dau seama că ştiu; dacă cineva m-ar întreba şi eu aş vrea să-i răspund, nu mai ştiu. Şi, totuşi, am curajul să afirm că dacă nimic nu ar trece, nu ar exista timp trecut; şi dacă nimic nu ar fi pe cale să se întîmple, nu ar exista nici timp viitor; şi dacă nu e nimic, nu ar exista nici timp prezent. Deci cum e posibil să existe aceste două timpuri, trecut şi viitor, cînd trecutul încetează de a mai fi, iar viitorul nu e încă? Şi, atunci, dacă prezentul ar fi totdeauna prezent, fără să mai încerce să treacă spre trecut, ar înceta să mai fie propriu-zis timp, ar constitui eternitatea. Şi, de aceea, dacă prezentul, pentru a fi un timp, trebuie să se îndrepte spre trecut, cum e cu putinţă să afirmăm că el există, cînd de fapt el nu poate exista decît cu condiţia de a înceta să mai existe? Dar noi avem dreptul să susţinem realitatea efectivă a timpului doar în măsura în care acesta tinde să nu mai existe." [1]

Se pare că o legătură foarte subtilă şi invizibilă trece peste secole şi uneşte reflecţiile sfîntului Augustin cu intuiţia proustiană. Pentru episcopul de Hippona, noţiunea de timp constituia temeiul cel mai evident pentru a distinge existenţa de creaţie:

„Dacă viitorul şi trecutul există, aş vrea să ştiu unde sînt ele. Deşi eu nu sînt încă în măsură să o ştiu, e sigur totuşi că, indiferent unde se află, ele nu există ca viitor şi, respectiv, ca trecut, ci ca timp prezent. Căci dacă viitorul există ca viitor, e limpede că el nu există încă; şi dacă trecutul există ca trecut, e limpede că el a încetat să mai existe. De aceea, indiferent unde şi cum există, ele nu există decît prin faptul că sînt prezente. Atunci cînd noi povestim ceva real din trecut, ceea ce ajunge la memoria noastră nu sînt de fapt faptele înseşi, care au încetat de a mai exista, ci cuvintele concepute după imaginile lor, care, trecînd prin simţurile noastre, ne-au lăsat în spirit urmele. De pildă, copilăria mea, care nu mai există, există într-un trecut care acum e şi el inexistent; dar atunci cînd o reevoc şi o repovestesc, eu o intuiesc în prezent, căci imaginea ei se află încă în memoria mea." [2]

---

[1] Din *Confesiuni* (cartea a XI-a, cap. 14).
[2] Din *Confesiuni* (cartea a XI-a, cap. 18).

Tehnica narativă adoptată în *Timpul pierdut* trebuie socotită cea mai mare invenţie literară a ultimului secol. Ea a fost atît de productivă încît a reînnoit metoda analizei introspective. Şi, cu toate acestea, ne dăm seama că e mai mult decît atît. Elementele de timp şi de memorie, care alcătuiesc trama proustiană, sînt prin ele însele elementare. A insista asupra lor, aşa cum face o bună parte din critică, nu ar duce la rezultate apreciabile. Valorile pe care aceste două elemente combinate le obţin în arta lui Proust depăşesc articularea lor însăşi. Tehnica lui ajunge la semnificaţii interne mult mai originale şi revoluţionare în comparaţie cu simpla relaţie timp-memorie. Complexitatea universului proustian comportă un sondaj care pătrunde mai adînc în structura omului şi în cea a societăţii. El ajunge chiar să atingă zone şi sensibilităţi ce par a se învecina cu motivaţii oculte şi aproape ezoterice.

Dealtfel, în ceea ce priveşte istoria personajului, climatul moral în care Marcel Proust îl îneacă şi-l uzează treptat se sfîrşeşte în penumbra unui nesfîrşit crepuscul. Pe bună dreptate s-a scris că *În căutarea timpului pierdut* e reprezentarea unei societăţi în curs de dezagregare :

„De aceea *În căutarea timpului pierdut,* deşi e o carte atît de plină de umor şi de frumuseţe, este una din cele mai melancolice cărţi care au fost scrise vreodată. Proust mărturiseşte că ideea morţii «l-a întovărăşit necontenit ca şi ideea propriei sale identităţi» ; pînă şi nuferii de pe micul rîu din Combray, care se silesc necontenit să urmeze cursul apei şi sînt mereu opriţi de tulpinele lor subţiri sînt comparaţi cu frivolele încercări ale neurasteniculuí, incapabil să rupă cercul propriilor sale obişnuinţe care-i devorează existenţa." [1]

Poezia dureroasă a marelui romancier francez se naşte mereu din acest sentiment inerent lucrurilor, existenţei, istoriei :

„În ceea ce priveşte fantezia şi intelectul, Proust dovedeşte o vigoare de-a dreptul miraculoasă ; dacă e de observat vreun element de decadenţă în opera sa, îl putem atribui în esenţă decadenţei lumii

[1] Edmund Wilson, *Il castello di Axel,* citat mai sus, p. 151.

sociale în care a trăit, singura care își găsește un rol în cadrul romanului — lumea nobilimii decăzute și a burgheziei elegante și rafinate, cu cortegiul ei de medici și artiști, de servitori și paraziți. Citindu-l pe Proust, avem în permanență senzația că asistăm la sfîrșitul a ceva — și aceasta e, s-ar zice, și starea sufletească pe care el înțelege să o comunice." [1]

În ceea ce privește pesimismul lui Proust s-a încercat chiar și o paralelă cu Leopardi și cu „boala" acestuia. Deși după părerea noastră e discutabil să se atribuie depresiunea lui Leopardi și negativismul esențial al *Micilor opere morale* unei stări de depresiune patologică [2], apropierea întreprinsă de Edmund Wilson nu e lipsită de unele sugestii :

„Chiar și artiștii din opera lui Proust sînt nefericiți : au numai consolarea artei. Interminabilele investigații proustiene pe aceste teme, repetate atît de implacabil încît devin aproape intolerabile, sfîrșesc prin a trezi în noi același gen de revoltă pe care-o încercăm la lectura acelor dialoguri ale lui Leopardi în care, cu aceeași insistență, se fac infinite variații pe o temă asemănătoare : omul nu e niciodată fericit, în prezent nu există mulțumire. Trebuie în cele din urmă să acceptăm consternați faptul că Leopardi e un bolnav și că în ciuda vigorii sale intelectuale și a stilului său lucid, precis, de o sobrietate clasică, întreaga lui gîndire e pătrunsă de boală. Și, tot astfel, sîntem obligați să recunoaștem că gîndirea și fantezia lui Proust sînt influențate de infirmitatea lui fizică și psihologică mai profund decît fusesem înclinați să credem într-o vreme." [3]

Pe curba în care experiența și personajul de la sfîrșitul secolului al XIX-lea coboară spre adîncimile obscure ale ființei, opera lui Marcel Proust deschide o prăpastie fără fund :

---

[1] Edmund Wilson, op. cit., p. 170.

[2] A se vedea în lucrarea de față capitolul *Literatura iluziilor* (și paragraful care se referă la Leopardi).

[3] Op. cit., pp. 151—152. În același spirit e alcătuită și minuțioasa (s-ar zice : de factură proustiană) biografie a lui George D. Painter. *Marcel Proust*, trad. ital. de E. Vaccari Spagnol și V. Di Giuro, Milano, Feltrinelli, 1965.

„Personajele sale sînt, ca și eroul, mereu pe punctul de a se îmbolnăvi... Toți îmbătrînesc pe neașteptate, într-o clipită, și bătrînețea lor e mai respingătoare și mai umilitoare decît aceea care survine în realitate, și pe care o cunoaștem din experiență personală. Și observăm că necontenita scotocire de către Proust a tuturor acestor mizerii și infirmități ne provoacă o senzație de jenă din ce în ce mai acută. Mai mult decît patosul personajelor, ne frapează înclinația autorului de a face din ei niște nefericiți. Și atunci ne dăm seama că atrocea cruzime care domină universul lui Proust, — frescele sociale nu mai puțin decît raporturile dintre îndrăgostiți — constituie echivalentul istorico-sadic al pasivității isterico-masochiste a eroului." [1]

[1] Edmund Wilson, op. cit., p. 152.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

REPUDIEREA ROMANULUI ŞI SUPRAREALISMUL

1. „Marchiza ieşi la orele cinci" : această celebră „greguaría", cum zic spaniolii, aparţine lui Paul Valéry, care refuza să scrie o asemenea frază („La marquise sortit à cinq heures") într-un context care vrea să se considere artistic. Aceasta înseamnă excluderea genului narativ ca formă de poezie. Neîncrederea faţă de roman, pentru o bună parte din conţinutul acestuia, care în ochii subtili şi bănuitori ai unui poet apărea evidentă, banală şi prin aceasta jignitoare, apăruse o dată cu poeţii simbolişti. Dar dispreţul faţă de roman devine radical o dată cu suprarealismul, între cele două războaie. Pentru André Breton (1896—1966), dinamitardul teoriei suprarealiste, acea categorie literară are doar o funcţie informativă [1].

În primul rînd, el constata că romanul nu izbutea să se elibereze din aridele uniforme ale naturalismului şi psihologismului. După părerea lui, romanul rămînea în afara poeziei, a adevăratei invenţiuni. Romanul devenise refugiul scriitorilor diletanţi, al artiştilor raţaţi, al poeţilor neputincioşi, al scribilor şi automaticilor. În paginile literaturii narative tradiţionale se putea asista la reprimarea fanteziei, a inspiraţiei, a creaţiei. Romancierul transcria o lume inertă şi aglomerată, care exista în afara scriitorului. Nouă zecimi din reprezentarea narativă ţinea de obiecte, de fapte brute, de lucruri şi imagini pe care orice om le putea „constata" fără să fie prin aceasta poet, fără să se intituleze creator. Acele faimoase „felii de viaţă" (*tranches de vie*) nu erau decît bucăţi de cronică obişnuită, ordinară, anonimă. Ele constituiau, după cum ziceau suprarealiştii, „momentele nule" ale existenţei, „golurile" imaginaţiei şi ale somnului. Lumea realităţii, pe care romanul naturalist şi psihologic o transforma în obiect de cercetare, e un teritoriu al nimănui, pentru că aparţine tuturor,

[1] Primul manifest al suprarealismului datează din 1924 (cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962).

e ca o pășune a statului, în cadrul căreia conștiința personală, adică cel mai intrinsec element liric, era abolită.

Oare ce valoare mai are poezia, după crezul suprarealist, dacă ea nu e în stare să transforme viața și să răstoarne realul, să risipească monotonia obligatorie a istoriei și să restaureze momentul creator al spiritului, „harul care transfigurează" al fanteziei, pe care André Breton „se obstinează să-l opună harului divin" ? Romanul copiază din viața de toate zilele structura nivelatoare : „orice eveniment e înghițit de multitudinea de evenimente asemănătoare — scrie A. Breton — evenimente la care omul nu a luat parte, evenimente ratate". Romancierul reprezintă și consemnează această sclavie. „Suprarealistul" îi opune libertatea spirituală, unicul patrimoniu care le rămîne oamenilor. În primul său manifest (din 1924) André Breton a arborat steagul imaginației nebunești, respingînd tendințele vlăguite și epuizate ale tradiției pozitiviste și scientiste :

„Atitudinea realistă, inspirată din pozitivism, de la Sfîntul Toma d'Aquino pînă la Anatole France, mi-a apărut cu adevărat ostilă oricărei înfloriri intelectuale și morale. Mi-e groază de ea, căci e făcută din mediocritate, din ură și din plată suficiență. Ea e aceea care în zilele noastre dă naștere acestor cărți ridicole, acestor piese insultătoare. Atitudinea realistă se consolidează necontenit în ziare și produce impedimente științei, artei, flatînd opinia publică la nivelul cel mai de jos al gusturilor ; limpezimea învecinîndu-se cu prostia, cu ticăloșia. Activitatea celor mai inteligenți oameni se resimte din cauza ei ; legea celui mai mic efort sfîrșește prin a se impune și lor ca și celorlalți oameni. O consecință amuzantă a acestei stări de lucruri e, de pildă, în literatură, abundența de romane. Fiecare își pune în joc micile lui «observații». Din nevoia epurării, Paul Valéry propunea recent să se reunească într-o antologie un cît mai mare număr posibil de începuturi de romane, de la a căror insanitate el se aștepta la foarte multe. Cei mai celebri autori ar fi fost puși la contribuție. O astfel de idee face încă onoare lui Paul Valéry care, nu de mult, mă asigura în legătură cu romanele că, întrucît îl privește, el ar refuza să scrie vreodată : *La marquise sortit à cinq heures*. Dar s-a ținut oare de cuvînt ?"

Procesul pe care André Breton îl intentează genului narativ e crud şi dezolant :

„Dacă stilul de informaţie pură şi simplă, de specia celei exemplificate mai sus, are aproape numai el curs în romane, aceasta, trebuie s-o recunoaştem, se datorează faptului că ambiţia autorilor nu merge foarte departe. Caracterul circumstanţial, inutil de personal al tuturor notaţiilor lor, mă face să cred că-şi bat joc de mine. Nu mă scutesc de nici o ezitare cu privire la personaj : să fie blond ? ce nume să-i dau ? să se petreacă vara ? tot atîtea întrebări soluţionate de mîntuială ; nu mi s-a mai lăsat altă putere discreţionară decît de a închide cartea, ceea ce nu ezit să fac puţin după prima pagină. Iar descrierile ! Nimic nu se compară cu nulitatea acestora ; nu sînt decît suprapuneri de imagini de catalog, autorul le ia din ce în ce mai mult aşa cum îi convine, se foloseşte de acest prilej pentru a-mi strecura cărţile lui poştale, caută să mă facă să fiu de acord cu el asupra unor locuri comune."

Şi ce să mai spunem de psihologie ? De portretele faţă de care personajele sînt nişte scheme sau grafice ? Caractere prefabricate, ştiute dinainte, înecate în plictiseală şi repetiţie. Destine trase la sorţi şi etalate ca nişte pasienţe :

„Autorul incriminează un caracter şi, dat fiind acest caracter, îl pune pe erou să peregrineze prin lume. Indiferent ce se întîmplă, eroul acesta, (acţiunile şi reacţiile lui fiind admirabil ştiute dinainte) nu trebuie să dejoace calculele al căror obiect este, deşi are aerul că le dejoacă. Valurile vieţii pot să pară că-l iau cu ele, că-l dau peste cap, că-l coboară, el va reliefa totdeauna un tip omenesc *format*. Simplă partidă de şah de care mă dezinteresez total, omul, indiferent cum e, fiindu-mi doar un mediocru adversar."

În acel an 1924, devenit acum îndepărtat, corifeului suprarealismului i se părea că logica formală ar fi invadat mintea noastră în dauna libertăţii interioare. Însăşi realitatea sfîrşea prin a primi de la logică limite precise şi oricînd recognoscibile. Domeniul necunoscutului rămîne interzis : „Sub aparenţele civilizaţiei, sub pretextul progresului, am ajuns să izgonim din spirit tot ceea ce pe drept sau pe nedrept poate fi taxat de superstiţie, de himeră ; să pro-

scriem orice modalitate de căutare a adevărului care nu e conformă cu uzul". După părerea lui Breton, o singură cale s-a deschis pentru salvgardarea şi reînnoirea aspiraţiilor noastre spre incognoscibil, spre tainic, spre adîncurile abisale : descoperirea inconştientului de către Freud.

„Printr-un extraordinar hazard în aparenţă, recent s-a produs scoaterea la lumină a unei părţi a lumii intelectuale, şi, după părerea mea, de departe cea mai importantă, de care lumea se făcea că nu se mai preocupă. Pentru aceasta trebuie să fim recunoscători descoperirilor lui Freud. Pe temeiul acestor descoperiri, se schiţează în sfîrşit un curent de idei, graţie căruia exploratorul uman va putea să-şi ducă mai departe cercetările, autorizat fiind de faptul că nu mai trebuie să ţină seama doar de realităţile sumare. Poate că imaginaţia e pe punctul de a-şi recuceri drepturile. Dacă profunzimile spiritului nostru ascund stranii forţe în stare să sporească pe cele de la suprafaţă, sau să lupte victorios împotriva acestora, avem tot interesul să le captăm mai întîi, pentru a le supune mai apoi, dacă e cazul, controlului raţiunii noastre."

Aşadar, călăuzindu-se de analiza freudiană [1], pentru André Breton *visul* este calea care poate să readucă memoria noastră (şi, o dată cu ea, fantezia) la universul alogic, nelimitat, atemporal.

„De ce n-aş acorda visului ceea ce refuz uneori realităţii, adică acea valoare de certitudine în sine însăşi, care, atît cît există, nu e de natură să mă contrazică cîtuşi de puţin ? De ce n-aş aştepta de la ceea ce-mi arată visul mai mult decît mă aştept de la un grad de conştiinţă pe zi ce trece mai ridicat ? Să nu poată fi aplicat şi visul la soluţionarea problemelor fundamentale ale vieţii ?"

Pentru că în vis e de asemeni posibil să salvăm nu numai iraţionalul şi imprevizibilul, dar şi „miraculosul". Acesta reprezintă alt element invocat de suprarealism. El e aripa poeziei, deoarece „trăim cu adevărat în fantezia noastră, atunci cînd ne aflăm în miraculos". Visul, inconştientul, miraculosul

[1] De fapt, Freud însuşi a declarat că nu înţelegea de ce suprarealismul se revendică de la doctrina sa.

nu sînt decît niște căi ale libertății interioare. Breton afirmă că încă din 1918 făcuse prima aplicație a tehnicii psihologice a „monologului interior", care și-ar fi făcut intrarea spectaculoasă o dată cu *Ulise* al lui Joyce și cu literatura lui Kafka. E vorba de fluxul conștiinței, spontan și nesupus reflecției. Pe vremea aceea, Breton era cu totul copleșit de metodele analitice ale lui Freud și le practica pe bolnavii de război.

„M-am hotărît să obțin de la mine ceea ce se încerca să se obțină de la ei, adică un monolog cu debitul cît mai rapid cu putință, asupra căruia spiritul critic al pacientului să nu poată interveni cu nici un raționament, un monolog care, apoi, să nu fie împiedicat de nici un fel de reticență și care să fie pe cît de exact posibil *gîndirea vorbită*. Mi se păruse, și mi se pare încă și azi — felul în care mi-a parvenit, fraza rănitului dovedea aceasta — că viteza gîndirii nu e superioară vitezei cuvîntului, și că ea nu desfidă prin forța lucrurilor limba, nici chiar pana care scrie. "

Exact în acei ani, în ultima parte a lui *Ulise* al lui Joyce, literatura experimenta expresia cea mai frenetică și mai viguroasă a acestui procedeu expresiv și maieutic, în care „viteza gîndirii nu e superioară vitezei cuvîntului". De aceea, visul și monologul interior ar fi putut ajuta pe om (adică pe poet) să pătrundă pe căile „marelui Mister". Reformatorului experienței spirituale i se părea posibilă „soluționarea acestor două condiții, în aparență contradictorii, și care sînt visul și realitatea, într-un soi de realitate absolută, de suprarealitate". Și astfel Breton împreună cu tovarășul său Philippe Soupault au numit *„Suprarealism* noul mod de expresie pură pe care o aveam la dispoziție și de care eram nerăbdători să-i facem să beneficieze și pe prietenii noștri".[1] Întemeietorul lui îl definea astfel, o dată pentru totdeauna :

„Suprarealism : automatism psihic pur prin care ne propunem să exprimăm fie verbal, fie în scris, sau în orice alt mod, funcționarea reală

[1] Breton și Soupault s-au simțit îndatorați față de Guillaume Apollinaire (1880—1918) în conceperea și formularea terminologiei reformei lor literare. Dar, așa cum e ușor de presupus, nu au ignorat exemplul

a gîndirii. Dicteu al gîndirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală. Suprarealismul se întemeiază pe credința în realitatea superioară a anumitor forme de asociație neglijate pînă la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor în ceea ce privește soluționarea principalelor probleme ale vieții." [1]

Breton menționa în continuare numele scriitorilor care au aderat la „suprarealismul absolut" [2]. Dar, așa cum se întîmplă totdeauna cu orice teorie care vrea să se considere situată în mod serios și stabil în curentul istoriei, reformatorul nu numai că se mîndrea cu scriitorii care-l precedaseră de puțin (Gérard de Nerval și Guillaume Apollinaire), dar chiar și cu niște precursori: „Și, desigur, chiar dacă nu considerăm decît în treacăt rezultatele lor, o mulțime de poeți ar putea trece drept suprarealiști, începînd cu Dante și cu Shakespeare, în momentele sale cele mai bune". Referirea la *Divina comedie* constituia un punct sigur al noii literaturi: de la Joyce la Eliot.

Cu toate acestea, și suprarealismul se fixează în definitiv la limita unei intervenții de tip intelectualist. E adevărat că

---

cu adevărat genial și de mare originalitate al lui Gérard de Nerval (1808—1856), care în dedicația la volumul său *Les Filles du feu* folosise cuvîntul *supranaturalism* (dealtminteri adoptat deja de Carlyle în *Sartor resartus* (cap. VIII, datînd din 1833—1834). Dedicația lui Gérard de Nerval era adresată lui Alexandre Dumas. În privința prozei sale, el făcea apel la amintirea vieților sale anterioare: „Din moment ce crezusem că am surprins seria tuturor existențelor mele anterioare, puteam fi foarte bine prinț, rege, mag, geniu, ba chiar zeu... Aș fi fost Visul lui Scipio, Viziunea lui Tasso sau *Divina comedie* a lui Dante, dacă mi-aș fi putut concentra amintirile într-o capodoperă". Fraza la care se referă Breton se află la sfîrșitul dedicației, unde Nerval citează un sonet de al său „compus în acea stare de fantezie *supranaturalistă*, cum ar spune scriitorii germani"(a se vedea traducerea italiană: *Racconti*, sub îngrijirea lui E. Citati și Fr. Calamandrei, Torino, Einaudi, 1966, pp. 284 și 291).

[1] Scrierile teoretice ale lui André Breton pot fi citite azi în versiunea italiană apărută sub îngrijirea lui Guido Neri: *André Breton. Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966.

[2] „Au făcut act de *suprarealism absolut* domnii: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac."

suprarealismul preconizează eliberarea totală a poeziei nu numai de lumea sensibilă ci şi de experienţa conceptuală ; totuşi şi el, exact ca şi misticismul intelectualizant al lui Paul Valéry, aspiră la „spiritul pur" în momentul naşterii lui, atunci cînd e eliberat de lucruri, de sentimente, de legăturile empirice şi de schemele mentale. Şi unul, şi celălalt se epuizează într-o muncă de Sisif. E ca şi cum ai pretinde să navighezi abolind sau ignorînd apele mării. Pentru Valéry, adevărurile se situează dincolo de sensibilitatea noastră omenească, şi, la rigoare, nici nu sînt verificabile în cadrul experienţei şi nici nu contează prin ele însele, ceea ce are valoare fiind „metoda" care le intuieşte şi certifică contemplarea lor. În acelaşi fel, pentru suprarealişti, lumea trebuie „desensibilizată" şi eliberată de logica obişnuită şi tradiţională. Numai că pentru nişte hiperintelectuali de genul lui Valéry drumul „spiritului" (şi deci al „poeziei pure") trebuia să străbată teritoriul supranaturii şi al supraraţionalităţii, în timp ce în cazul suprarealiştilor, scopul se situează la limitele extreme ale infranaturii şi ale preraţiunii, în cele mai profunde ascunzişuri ale fiinţei. Şi, totuşi, în cele din urmă, instrumentele „investigaţiei" vor apare destul de asemănătoare, dacă nu chiar identice. E o „puritate" ce nu poate fi dobîndită decît făcînd tabula rasa din universul care alcătuieşte conştiinţa noastră. Dar pentru a aboli faptele şi ideile pe care veacurile le-au adunat în registrul spiritului nostru, nu pare posibil să facem aceasta fără a le înlocui cu alte fapte şi alte idei. Pentru aceste două mişcări (ambele fiind în mod divers înclinate spre misticism şi în bună măsură spre mistificaţie) e necesar să sfîşiem diafragma care-l ţine pe om izolat şi surd faţă de propriile sale adevăruri spirituale. De aceea, arta, poezia, imaginaţia sînt chemate să redevină inocente şi primordiale. Îndeosebi ele sînt chemate să restaureze unitatea totală a naturii, depăşind distincţiile şi clasificările pe care inteligenţa şi sensibilitatea le-au introdus în mod arbitrar în istoria noastră :

„Suprarealismul era altceva decît *dada,* şi de aceea există acum în istorie şi se menţine prin efectele lui. Datorită ambiţiilor adeseori absurde, devierilor, dezvoltărilor care au mers pînă la contrazicerea şi

negarea de sine, mişcarea era numai o extremă, o mai hotărîtă întoarcere, călită şi conştientă, la romantismul iraţional. Dacă facem abstracţie de scriitura automată, de pretextele antiliterare, în fond foarte literare, şi curînd ruinate, poezia ca act de viaţă, eliberatoare, revelatoare a existenţei profunde împotriva crustelor persistente ale raţiunii, ale discursului, ale ordinei impuse din afară, exista deja la foarte noii poeţi din preajma anului 1870: Rimbaud şi Lautréamont. Cuvîntul echivalent cu lucrul, cu ideea, identic cu subiectul care prin cuvînt se regăseşte şi se eliberează, există în conştiinţă, în aspiraţia — evidentă sau ascunsă — a unei mari părţi din poezia modernă: convingerea că poetului, şi prin el, se dezvăluie adevărata existenţă, imediată, că prin poezie omul atinge absolutul." [1]

Facultatea onirică la care recurg suprarealiştii, care graţie atmosferei şi desfăşurării visului cred că se pot coborî în obscurele adîncuri ale fiinţei pentru a scoate de acolo simboluri ale experienţei îndepărtate şi primare, e indispensabilă pentru a se realiza o cunoaştere interioară şi primordială, cu care să se poată reintegra unitatea lucrurilor şi a fenomenelor la nivelul absolutului şi al esenţialităţii. Aşadar, nici transfigurarea realului şi nici metoda de abstragere mentală propusă de Valéry nu mai legitimează arta şi poezia, ci un nou raport (suprasensibil şi ultraraţional) atribuit numai imaginaţiei: adică fulgerătoarei intuiţii şi reprezentări de corespondenţe nebănuite şi absolut alogice. Cu cît corelaţia ce se stabileşte între aspectele şi fenomenele spiritului şi ale universului e mai ocultă şi mai neaşteptată, cu atît e mai revelatoare esenţa estetică ce se configurează din ea. [2] În esenţă, e vorba de o procedare analogică, de care Evul Mediu creştin o elaborase pentru a putea sesiza unitatea şi pre-

[1] Vittorio Lugli, *Sorte de la letteratura nella Francia di oggi* (conferinţă ţinută la 24 februarie 1950), în volumul său *Dante e Balzac*, citat mai înainte, p. 330.

[2] „Din punct de vedere filozofic, suprarealismul ne apare ca un episod violent al ritmului dialectic dintre raţional şi iraţional... Suprarealismul vrea ca din inconştient conştiinţa să iasă printr-o transă care înlătură orice intervenţie a raţiunii şi a voinţei. El caută *suprarealul* în *infrarealitatea* straturilor inferioare ale conştiinţei" (André Lamouche, *Esthétique*, Paris, Dunod, 1961, p. 305).

zența lui Dumnezeu în varietatea ființelor. Și suprarealiștii postulează, în felul lor, o transcendență, o metafizică care se manifestă prin acorduri nepregătite și neprevăzute, prin participări intuitive și spontane. Poezia, ca și existența, se revelă prin fulgurații adînci și incalculabile :

„Poetul suprarealist va trebui să împiedice însă orice mod de folosire a limbajului său în scopuri practice, și de aceea să întrebuințeze expresii lipsite de orice caracter de evidență intelectuală ori de evidență sensibilă, în așa fel încît să facă iluzorii referințele pe care am fi ispitiți să le căutăm în universul ideilor clare și în cel al realităților cunoscute. Iată un lucru dificil : a crea, ori mai degrabă a lăsa să se formeze involuntar, inconștient, evidențe de o altă natură, evidențe pur psihice, dacă e posibil, care să ni se impună printr-un anume sens interior și poetic, sens ce se confundă, poate, cu sentimentul vieții noastre profunde." [1]

Numai extrem de rar ne putem bucura de aceste evidențe în stare pură și în esențialitatea lor. Chiar și suprarealismul se transformă, asemeni tuturor formelor de artă „deliberată" și „combinată", într-o atitudine de joc, de ficțiune, de capriciu :

„În definitiv, există o diferență între obiectivul teoretic al suprarealismului și mijloacele pe care el le va adopta pentru a-l atinge. Pentru aceasta, suprarealiștii nu încearcă o ascensiune spre înălțimile neexplorate ale Spiritului, ci se lasă să alunece pe pantele vertiginoase ale intuiției. Suprarealismul e un episod dramatic al ritmului conștiinței umane între idealism și realism. Falsificat din temelie de intenția de a lua prin surprindere toate valorile tradiționale, suprarealismul nu a putut evita pendularea între un fals idealism al libertății fără constrîngeri și un fals realism al halucinației fără control." [2]

Încă o dată avem prilejul să asistăm la dezvoltarea și deformarea unor răsuflate premise romantice [3].

---

[1] Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, ed. nouă, Paris, Librairie José Corti, 1940, p. 287 (reeditată în 1952). [*De la Baudelaire la suprarealism*, trad. Leonid Dimov, Buc., Ed. Univers, p. 349. N. trad.].

[2] André Lamouche, *Esthétique*, Paris, Dunod, 1961, p. 309.

[3] A se vedea paginile dedicate suprarealismului de Italo Siciliano în *Romanticismo francese. Da Prévost a Sartre*, Florența, Sansoni, 1964, pp. 414—420.

ARTA DEZUMANIZATĂ

1. José Ortega y Gasset este cel care a caracterizat avangarda literară de la începutul secolului XX într-un opuscul din 1925, cu titlul simbolic : *Dezumanizarea artei* [1]. Nu putem vorbi despre literatura modernă fără a ne referi la consideraţiile gînditorului spaniol. „Pamfletul" său a constituit acum patruzeci de ani un diagnostic şi un semnal de alarmă cu privire la soarta artei contemporane. S-ar părea că e ceva absurd să alături conceptul de artă de caracterul dezumanizat sau inuman. Nu pare cu putinţă să disociezi poezia de sentimentul omenescului. Ce altceva e arta, dacă nu revelarea omului şi a situaţiei sale în universul lucrurilor, al sentimentelor, al societăţii ? Poate că nu arta se dezumanizează, ci sensul experienţei umane pe care ea îl intuieşte şi-l elaborează. Elementul dezuman se manifestă în om şi înlăuntrul conştiinţei sale. Arta, ca totdeauna, îi consemnează locul şi legăturile. Încă o dată, literatura răspunde unei situaţii efective a omului. Iar dezumanizarea artistică nu e decît una din foarte numeroasele reprezentări ale evenimentelor spirituale experimentate de oameni şi sublimate de fantezie. Poate că în această privinţă, Ortega s-ar fi putut exprima mai explicit. Dar e neîndoios că el a pus primul problema artei recente în adevăraţii ei termeni. Ne revine nouă să-i traducem într-o formă cît mai explicită, eliberîndu-i măcar de excesul de intelectualism spre care era înclinat acest autor, totdeauna împărţit între constatarea empirică şi

[1] José Ortega y Gasset (1883—1955) a publicat în 1925 *La deshumanización del Arte*, care se completează cu *Ideas sobre la novela* (1927) şi, din punct de vedere social şi existenţial, cu *La rebelión de las masas* (1930). Pentru alte informaţii asupra acestui autor, trimit la traducerile mele : *Ribellione delle masse* (ed. I, Roma, 1944, apoi Bologna, Il Mulino, 1962) şi *Disumanizzazione dell'arte* (Milano, 1944, „Quaderni di Prosa", conduse de Gianna Manzini ; apoi în revista „Ethica", Bologna, 1964) cu respectivele introduceri.

fragmentară a faptelor şi impulsul de a scoate din ele valorile conceptuale şi simbolice.

Pentru Ortega, graniţa dintre viaţă şi gîndire nu e bine precizată, iar investigaţia mentală duce la adoptarea unei serii de episoade empirice şi accidentale pentru a face din ele teme de reflecţie. Evident că unei minţi organizate ca aceea a lui Benedetto Croce, discursul speculativ al lui Ortega y Gasset trebuia să-i apară aproape fără consistenţă şi fortuit. Azi, după trecerea timpului, s-a întîmplat invers, consideraţiile sale asupra artei sînt mai actuale decît estetica idealistă, şi aceasta nu pentru că ele îi resping sau îi contrazic principiile, ci doar pentru că au ca punct de plecare o conştiinţă a „momentelor" istorice care în cele din urmă sînt singurele şi operante. Una din căile euristice proprii inteligenţei lui Ortega e aceea care consideră „împrejurările" nişte componente individualizante şi dialectice ale oricărui fenomen din realitate şi, de aceea, nişte premise, de care nu se poate face abstracţie, ale oricărei cercetări concrete. Axioma lui e: „Eu sînt eu şi împrejurarea în care exist". Şi problemele i se înfăţişează, deci, ca nişte sindroame vii, dincolo de formule, în simplitatea lor empirică şi de lungă durată, dar păstrînd încă amintirea clipei vitale care le-a dat naştere şi le-a făcut aşa cum sînt, adică absolut distincte şi ireductibile în raport cu orice schemă generalizatoare. Prin aceasta, ar fi definitiv depăşită sau, cel puţin, şi-ar fi pierdut valabilitatea, filozofia tradiţională care considera realitatea *sub specie aeternitatis*, înlocuită în conştiinţa şi metodele ei de o viziune *sub specie instantis*. Această investigaţie mai curînd asupra lucrurilor decît asupra conceptelor, asupra indivizilor decît asupra genurilor, asupra fenomenelor şi nu a clasificărilor, acordă discursului lui Ortega şi paginilor sale un dinamism singular şi sugestiv. E vorba de o ruinare a filozofiei considerată metafizică şi metaistorie, şi restaurarea ei ca epistemologie a realului şi a infinitelor lui vicisitudini. Şi, acel element, care scapă rigorii sistemului, o compensează prin inventarea proliferantă de fapte particulare, de referinţe luate în parte, de „împrejurări" fulgerătoare. Agresivitatea şi opoziţia lui sînt instrumentele unei metode, şi nicidecum obstacole în confruntarea realului şi a istoriei. Idealul

lui Ortega y Gasset e discuţia de tip socratic, care în adîncul conştiinţei produce un fior de scepticism, o umbră de ezitare : sînt germenii unei cercetări ulterioare, modele sau semne prevestitoare ale adevărului. În fond, scriitorul spaniol oscila între o participare concretă şi obligatorie la epoca sa, pînă într-acolo încît să se simtă răspunzător de ea („trebuie să acceptăm imperativul muncii pe care ni-l impune epoca") şi ambiţia de a transcende justificările istorice şi obiective pentru a-i dezvălui aspectele eventual aberante sau, oricum, extremiste, cum se întîmplă cu o epocă deja existentă şi pe cale de lichidare : „Reflectînd, scrie el, dintr-una din extremităţi, ne izbim de o realitate trăită ; din cealaltă extremitate, vedem, dimpotrivă, totul sub aspectul de realitate contemporană". Ortega y Gasset e, aşa cum s-a întîmplat cu mulţi intelectuali dintre cele două războaie mondiale, un scriitor al unei crize, către care el îşi îndreaptă privirea, cu relativă circumspecţie, ca un medic, deşi ulterior nu se dovedeşte în stare să prescrie totdeauna şi o terapeutică. Pentru a-i înţelege mai bine opera de istorie, e necesar s-o gîndim mai degrabă ca o cronică şi ca o analiză selecţionată de „teme", care sînt tot atîtea semne ale propriei sale culturi, în timp ce opoziţia lui are o valoare de provocare a formelor de judecată curente, mai curînd decît să fie o polemică sau un divorţ în confruntările sociale. Pentru el, lumea actuală apare deci necesară şi fatală ca un deznodămînt spontan al unui proces istoric, cu rădăcini viguroase şi justificări precise în trecut, şi care antrenează destinul personal al autorului în egală măsură cu acela al contemporanilor săi ; dar, în acelaşi timp, ea îi apare lipsită de conştiinţă şi de autocritică, şi oarecum descumpănită între o prozopopee de sine şi a realizărilor sale ştiinţifice şi industriale, şi un sentiment reînviat de nesiguranţă şi insuficienţă morală, împreună cu bănuiala superioară altor epoci şi inferioară sie însăşi, foarte puternică şi în acelaşi timp nesigură de soarta ei, mîndră de forţele ei şi, în egală măsură, temîndu-se de ele".

Ortega porneşte de la o altă meditaţie a sa, anterioară, în legătură cu noua perioadă muzicală care începe cu Debussy :

„Îmi propuneam să definesc pe cît mai clar cu putinţă diferenţa de stil dintre noua muzică şi muzica tradiţională. Problema era absolut de ordin estetic şi, cu toate acestea, s-a întîmplat să descopăr că drumul cel mai scurt pentru a o putea defini pornea de la un fenomen sociologic : lipsa de popularitate a noii muzici."

Pe această cale, Ortega regăseşte o solidaritate între arte pe temeiul aceleiaşi tendinţe :

„Aş vrea să vorbesc acum în termeni mai generali şi să mă refer la toate aspectele încă viabile în viaţa spirituală a Europei : despre muzica modernă şi noua pictură, despre noua poezie, despre noul teatru, deopotrivă. E, într-adevăr, surprinzătoare şi misterioasă solidaritatea strînsă pe care şi-o menţine cu sine însăşi orice epocă istorică, în toate formele ei de manifestare. O aspiraţie identică, acelaşi stil vital pulsează în cele mai felurite arte. Fără să-şi dea seama, tînărul muzician aspiră să realizeze cu sunetele exact aceleaşi valori estetice ca şi pictorul, poetul şi dramaturgul, contemporanii săi. Şi această identitate de sens artistic trebuia să aibă, în continuare, o consecinţă sociologică identică. Într-adevăr, lipsei de popularitate a noii muzici îi corespunde o lipsă de popularitate de acelaşi tip, în ceea ce priveşte celelalte arte. Toată arta nouă e nepopulară, şi aceasta nu întîmplător, ci în virtutea unui destin esenţial."

La obiecţia, destul de evidentă, că orice reformă în domeniul artei provoacă o reacţie care de obicei se exprimă prin neînţelegere, autorul răspunde susţinînd că „lipsa de popularitate a artei noi are o fizionomie a sa, cu totul diferită". E necesar, continuă Ortega, să facem distincţia între „ceea ce nu e popular şi ceea ce e impopular". Se înţelege că orice inovaţie „nu izbuteşte să cucerească popularitatea imediat ; nu e populară, dar nu e nici impopulară". Fenomenul acesta care se poate defini drept „social" îşi păstrează în epoca modernă o direcţie foarte proprie : „Arta nouă provoacă ostilitate şi o va provoca mereu. E impopulară prin esenţă ; ba chiar e antipopulară". După Ortega y Gasset, ar exista o minoritate foarte restrînsă de cunoscători, faţă de o enormă majoritate de indiferenţi şi de ostili : „Astfel, opera de artă acţionează ca o forţă socială care creează două grupuri antagonice, separă şi selecţionează în grămada uriaşă a multi-

tudinii două caste diferite de oameni". Nu e vorba numai de gust, de inteligență sau de cultură : „În cazul artei moderne, discriminarea se produce pe un plan mai profund decît acela pe care au loc variațiile gustului individual". Concluziile la care ajunge gînditorul depășesc sfera specifică a artei :

„Așadar, arta nouă nu e făcută pentru toți, ca arta romantică, ci se adresează unei minorități special instruite. De aici iritarea pe care o trezește. Cînd unui om nu-i place o operă artistică, pe care totuși a înțeles-o, el se simte superior acelei opere și n-are nici un motiv să fie iritat. Dar cînd rezistența e provocată de imposibilitatea de a o înțelege, omul se simte umilit, ca și cum ar avea conștiința obscură a inferiorității sale, simțind nevoia să-și revină printr-un act de indignată afirmare de sine în raport cu acea operă. Arta nouă, prin simplul fapt al manifestării sale, îl obligă pe bunul burghez să se simtă așa cum e : un bun burghez, o ființă fără acces la taina artei, orb și surd la orice frumusețe pură."

2. Corolarul care derivă de aici se referă anume la valorile interne ale artei. Dacă ea încetează de a mai fi populară, înseamnă că s-a depărtat de conținuturile larg populare, adică, mai explicit, umane. Impopularitatea ar fi condiționată de această disociere a artei de temele cele mai comune ale experienței umane. Dar pe acest plan, problema estetică se cere explicată. Într-adevăr, ce anume apropie poporul de artă ? Trebuie să avem curajul să admitem că aceasta nu e o problemă numai de gust și, cu atît mai puțin, de inteligență. Adevărul e că omul obișnuit resimte arta ca o continuare, ca o integrare sau ca o revelare a vieții însăși. Aici e punctul pe care estetica lui Croce nu a izbutit să-l precizeze. Una e a defini arta și alta a-i specifica rezonanțele afective de la individ la individ. Și în această privință gîndirea lui Ortega se exprimă tot cu oarecare aproximație :

„Aceasta înseamnă că pentru cei mulți plăcerea estetică nu e o poziție spirituală diferită în esență de aceea pe care ei o adoptă de obicei în restul vieții. Ea se distinge numai printr-un spor de calitate : e, poate, mai puțin utilă, mai intensă și fără urmări neplăcute. Și, totuși, în definitiv, obiectul de care se ocupă arta, obiectul care constituie scopul

atenţiei ei şi, deopotrivă, al celorlalte facultăţi, e acelaşi care formează substanţa existenţei de toate zilele: figurile şi pasiunile omeneşti. Iar oamenii obişnuiţi vor numi artă complexul acelor mijloace prin care li se îngăduie să realizeze acest contact cu lucrurile omeneşti interesante. Ei vor putea admite formele propriu-zis artistice, irealitatea, fantezia, doar atunci cînd ele nu-i vor interzice perceperea formelor şi vicisitudinilor omeneşti. Dar îndată ce elementele pur estetice devin predominante şi publicul nu mai izbuteşte să înţeleagă bine povestea indivizilor luaţi izolaţi, el rămîne deconcertat şi nu ştie cum să se comporte în faţa scenei respective, a cărţii, a tabloului. Şi e firesc: el nu cunoaşte altă condiţie în faţa obiectelor decît propria sa experienţă, aceea care-l face să se pasioneze şi să intervină în mod sentimental. O operă care nu-l îndeamnă la o astfel de intervenţie nu-i spune nimic."

Se înţelege că omenescul şi popularul de care am vorbit mai sus intră în categoria realismului. Ecuaţia artei ca viaţă sfîrşeşte prin a se identifica cu realitatea sentimentelor, emoţiilor, întîmplărilor, destinelor. Artiştii secolului al XIX-lea, observă cu justeţe Ortega y Gasset, au preferat acest tip de expresie:

„Ei au redus la minimum elementele strict estetice şi au făcut ca opera să conste, aproape integral, în reevocarea realităţilor umane. În acest sens, trebuie să admitem că întreaga artă normală a secolului trecut, în diferitele ei înfăţişări, a fost realistă. Au fost realişti, fiecare în felul său, Beethoven şi Wagner. Realist a fost atît Chateaubriand, cît şi Zola. Romantismul şi materialismul, privite prin prisma experienţei actuale, se revelează destul de apropiate şi-şi dezvăluie comuna lor rădăcină realistă."

Pentru a adera la această artă era suficient „să dispui de o sensibilitate omenească", chiar dacă-ţi lipsea „sensibilitatea estetică" în forma ei cea mai specifică. In acest sens, arta secolului al XIX-lea a fost cu adevărat populară: „e făcută pentru popor şi se impune în măsura în care nu e artă, ci un reziduu al vieţii". Şi e tot atît de îndreptăţită observaţia ce urmează: „În toate epocile care au beneficiat de două tipuri de artă, unul pentru o minoritate şi altul pentru majoritate, acesta din urmă a fost totdeauna realist". Dar arta nu e viaţă. Dealtminteri, nici viaţa nu se repetă, în sensul

că aceleaşi experienţe dobîndesc de fiecare dată o valoare personală şi nouă. Fiecare om poate da o anumită formă propriei sale vieţi. Iar arta nu se poate repeta, ci trebuie să-şi reînnoiască formele şi conţinutul.

„Orice stil apărut în decursul istoriei poate da naştere unui număr oarecare de forme diferite într-un cadru de un tip general. Şi totuşi, vine o zi în care izvorul miraculos seacă. Acest lucru s-a întîmplat, de pildă, cu romanul şi cu teatrul romantico-naturalist. E o eroare naivă să ne închipuim că sterilitatea actuală a acestor două genuri se datorează absenţei de talente personale. Dimpotrivă, s-a produs epuizarea combinaţiilor posibile înlăuntrul tradiţiei acestui stil. De aceea, trebuie să socotim o adevărată şansă faptul că o dată cu această epuizare s-a produs germinarea unei noi sensibilităţi capabile să descopere noi izvoare intacte."

Numai că în secolul XX reforma stilurilor şi avangardismul formelor expresive au dobîndit un ritm şi o perspectivă neobişnuite şi foarte radicale. Tabloul noului stil, pe care-l schiţează Ortega, constă dintr-o serie de tendinţe foarte strîns legate între ele. El e îndreptat :

„1) spre dezumanizarea artei ; 2) spre evitarea formelor vii ; 3) spre a face în aşa fel încît opera artistică să nu fie decît creaţie artistică ; 4) spre a considera arta un joc al fanteziei şi nimic altceva ; 5) spre o esenţială ironie ; 6) spre a se evita orice falsificare, şi, deci, a se urmări o realizare mai scrupuloasă. În sfîrşit : 7) arta, după părerea tinerilor artişti, e un lucru lipsit de orice transcendenţă."

3. În diagrama în care sînt figurate arta şi viaţa, criticul spaniol operează o intervenţie subtil structurală. Încă o dată el se încrede nu în teorii, ci în fenomenologie. Iată „situaţia" realizată de individ şi care caracterizează formele lui spirituale şi expresive :

„Un om celebru e în agonie. Soţia sa îl veghează. Un medic urmăreşte pulsul muribundului. În cameră se mai află două persoane : un ziarist, care asistă la o scenă banală în cadrul obligaţiilor lui de serviciu, şi un pictor pe care întîmplarea l-a făcut să ajungă aici. Soţia,

medicul, ziaristul şi pictorul asistă la aceeaşi scenă. Şi cu toate acestea, aceeaşi întîmplare — agonia unui om — se înfăţişează fiecăruia dintre cei prezenţi sub un aspect diferit. Şi aspectele acestea sînt atît de deosebite încît abia dacă au ceva comun. Diferenţa dintre soţia înspăimîntată de durere şi pictorul care observă scena impasibil e atît de mare încît aproape că ar fi mai exact să spunem: femeia şi pictorul sînt prezenţi la două evenimente absolut distincte. De aici urmează că o realitate se fragmentează în mai multe realităţi divergente atunci cînd e privită din puncte de vedere diferite. Şi în acest caz, ne putem întreba: dintre toate aceste variate realităţi, care e cea autentică?"

Se înţelege că soţia se află „înăuntrul" vieţii. Şi medicul participă la aceasta, în felul său. În orice caz, e direct interesat. Moartea îl priveşte în calitate de prieten şi de profesionist. Dar poziţia ziaristului e cu totul alta. În el există o mai mare distanţare. Nu e implicat în sentimentul particular al acestei întîmplări. Şi, cu toate acestea, profesiunea îl obligă să-i pătrundă înţelesul:

„Ziaristul se află alături de medic, obligat de profesiunea lui, şi nu dintr-un impuls spontan şi omenesc. Dar dacă profesiunea îl obligă pe medic să intervină, condiţia ziaristului îl sileşte pe acesta tocmai să nu intervină: el trebuie să se mărginească la a observa. Pentru el faptul e o pură scenă, un simplu spectacol pe care trebuie ulterior să-l relateze în coloanele ziarului său. Ziaristul nu participă sentimental la cele ce se întîmplă, este absent şi străin din punct de vedere spiritual de această întîmplare: nu o trăieşte, ci o priveşte. Dar o priveşte cu preocuparea de a o descrie imediat mai apoi cititorilor săi. Şi ar vrea să-i intereseze, să-i emoţioneze şi, dacă se poate, să facă în aşa fel încît toţi abonaţii ziarului să izbucnească în lacrimi, ca şi cum toţi ar fi devenit, pentru moment, rude ale muribundului. La şcoală citise maxima lui Horaţiu: *„Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi"* [1]. Credincios lui Horaţiu, ziaristul caută să simuleze o emoţie pentru a-şi alimenta descrierea. Şi, de aceea, se întîmplă că deşi nu «trăieşte» acea scenă, el «se face» că o trăieşte."

[1] „Dacă vrei să mă faci să plîng, mai întîi încearcă durerea tu însuţi." (N. trad.)

Emoţia ziaristului e de altă natură. El chiar încearcă o primă compunere a „împrejurării". Pentru el, aceasta devine o ipoteză de lucru. El trebuie s-o reproducă şi, acum, să simuleze emoţia, sau, mai curînd, să transmită cititorilor o reprezentare capabilă să trezească un interes emotiv. Chiar în acţiunea lui există o depăşire a „traducerii", sau, cum ar fi spus Aristotel, a „imitaţiei". Dar e tot atît de adevărat că intervenţia pictorului e şi mai diferită decît a ziaristului:

„Pe el nu-l impresionează nimic din ceea ce se întîmplă: e, cum s-ar spune, la o sută de mile depărtare de ceea ce se petrece acolo. Condiţia lui e pur contemplativă, ba trebuie chiar adăugat că el nici nu contemplă faptul în inerenţa acestuia; semnificaţia intimă dureroasă a scenei rămîne exterioară sensibilităţii sale. Pictorul acordă atenţie doar aspectelor exterioare, luminilor şi umbrelor, valorilor cromatice. Cu el, am ajuns la distanţarea cea mai mare şi la un minimum de participare sentimentală."

Şi, cu toate acestea, e neîndoios că pe cît de diferiţi şi de îndepărtaţi sînt unul de altul, soţia mortului, medicul, ziaristul şi, respectiv, pictorul, cu toţii sînt legaţi de acelaşi fenomen „uman" şi participă, fiecare în felul lui, la aceeaşi emoţie esenţială. Legătura se stabileşte în toate cazurile graţie contactului şi raportului cu realitatea. Îndată ce artistul, în acest caz un pictor (sau un poet sau un romancier) abolește această relaţie, care înseamnă tocmai categoria umanului, „arta" sa se îndreaptă spre „dezumanizare".

Aceasta e tema fundamentală a cercetării propusă cititorilor de Ortega. Dar nu e mai puţin adevărat că principiul sau termenul de „dezumanizare" priveşte totdeauna arta. S-ar putea spune: elementul sau fenomenul artistic continuă să dăinuiască. Acesta e singurul motiv de consolare:

„Important e că în lume există prezenţa neîndoioasă a unei noi sensibilităţi estetice. Faţă de multitudinea de orientări speciale şi de opere individuale, această sensibilitate reprezintă aspectul general, aproape izvorul tuturor. E interesant de definit acest lucru. Şi, căutînd să descoperim nota cea mai generală şi mai caracteristică a noii producţii, cred că am găsit-o în tendinţa de a «dezumaniza» arta."

4. Totdeauna artistul din trecut s-a conformat, mai mult sau mai puțin conștient, conceptului aristotelic de mimesis. Într-adevăr, chiar și romantismul, în ciuda reformei sale revoluționare, nu a izbutit să înfrîngă sau să înlocuiască canonul vechii Poetice. În clipa de față ne dăm seama că acest raport cu realul, adică raportul cu umanul, cu istoria, a fost întrerupt după un program deliberat și ostentativ :

„Departe de a-l apropia pe pictor mai mult sau mai puțin strict de realitate, s-a mers chiar împotriva ei. Artiștii și-au propus în mod temerar s-o deformeze, să-i anihileze aspectul uman, să o dezumanizeze. Cu lucrurile înfățișate într-un tablou tradițional am putea chiar convietui iluzoriu. Mulți englezi s-au îndrăgostit de Gioconda. Cu lucrurile înfățișate de noua pictură convietuirea devine imposibilă : extirpîndu-le aspectul de realitate trăită, pictorul a tăiat puntea și a ars corăbiile care l-ar fi putut readuce în lumea noastră obișnuită. El ne închide într-un univers abstrus, ne silește să avem a face cu obiecte cu care nu ne e dat să comunicăm la modul uman. Atunci, sîntem siliți să improvizăm o altă formă de comunicare, cu totul diferită de modurile obișnuite de viață ; trebuie să căutăm să inventăm experiențe inedite, adecvate acelor insolite figuri, această nouă existență, această existență inventată cu prealabila anulare a celei spontane, constituind tocmai înțelegerea și plăcerea noii arte. În ea nu lipsesc sentimente și pasiuni, dar în mod vădit aceste pasiuni și sentimente aparțin unei flore psihice diferite de aceea care formează peisajele vieții noastre esențiale și umane. Aceste «ultra-obiecte» provoacă numai emoții secundare artistului aflat înlăuntrul ființei noastre. Sentimentele acestea sînt specific estetice." [1]

Pînă acum, harul sublim al artistului fusese tocmai de a „imita" realitatea, de a reproduce „naturalul", fără a face o copie a acestuia, ci dînd o interpretare personală, imposibil de confundat, adecvată temperamentului său. Opera de artă

[1] E ușor să faci presupuneri în legătură cu mișcările literare care concură la această viziune „dezumanizată" a artei (care nu trebuie confundată cu atributul „inuman", ceea ce e cu totul altceva) : simbolismul, suprarealismul, ermetismul, dadaismul, ultraismul, expresionismul, cubismul etc., pînă la actuala estetică a informalului.

ajungea să fie o integrare şi o intensificare a existenţei, a realului, a experienţei :

„«Realitatea» îl urmăreşte necontenit pe artist pentru a-l împiedica să evadeze. Cîtă abilitate presupune această genială fugă ! E nevoie să fii un fel de Ulise în sens invers, care se eliberează de Penelopa sa de toate zilele şi navighează printre stînci spre farmecele Circei. Şi cînd artistul izbuteşte să scape pentru o clipă de perpetua urmărire a realităţii, noi dezaprobăm în artist gestul de orgoliu, un scurt gest în felul Sfîntului Gheorghe cu balaurul înjunghiat la picioarele lui."

Acest nucleu de realitate vie, această prezenţă a naturii a fost respinsă cu hotărîre de feluritele sisteme estetice ale secolului XX :

„Noua generaţie a declarat «tabu» orice ingerinţă a omenescului în artă. Aşadar, omenescul, seria de elemente care întregesc lumea noastră obişnuită, posedă o ierarhie cu trei grade. În primul rînd, e ordinea persoanelor ; apoi, aceea a fiinţelor vii ; şi, în sfîrşit, cea a lucrurilor anorganice. Veto-ul artei noi se exercită în acest caz cu o energie direct proporţională cu locul ierarhic al obiectului. Ceea ce e personal, chiar dacă e omenescul cel mai omenesc, se află interzis în cel mai înalt grad în arta nouă."

E vorba de o revoltă împotriva Romantismului, sau mai curînd împotriva celei mai comune şi mai evidente părţi a doctrinei romantice :

„Romanticul practică vînatul interzis folosindu-se de tot felul de momeli ; el profită în mod necinstit de sugestia exercitată asupra păsării pentru a o ademeni cu fluierul său fals. Arta nu poate consta într-un act de contagiune psihică, pentru că acesta e un fenomen inconştient, şi arta trebuie să fie în întregime pură claritate, o amiază a inteligenţei. Plînsul şi rîsul sînt din punct de vedere estetic o fraudă. Exprimarea frumuseţii nu depăşeşte niciodată melancolia şi surîsul. Şi, la drept vorbind, nu se întîmplă nici atît. *Toute maîtrise jette le froid* (Mallarmé).

În numele lui Mallarmé se polariza cea mai mare reformă a poeziei :

„Mallarmé a fost primul om din veacul trecut care a vrut să fie poet. Aşa cum a spus-o el însuşi «a respins materialele naturale» şi a compus mici obiecte lirice, diferite de fauna şi flora omenească. Această poezie nu are nevoie să fie «simţită», deoarece, fiind lipsită de prezenţa umană, în ea nu există nimic patetic. Dacă se vorbeşte de vreo femeie e «femeia, nici una», iar dacă bate vreo oră, e «ora care lipseşte de pe cadranul ceasului». Datorită acestor negaţii, versul lui Mallarmé anihilează orice rezonanţă vitală şi prezintă figuri atît de în afara lumii terestre, încît simpla lor contemplare reprezintă culmea desfătării. Ce poate face între aceste imagini un biet om care încearcă să se apropie de poet? Doar un singur lucru: să dispară, să se volatilizeze, să se convertească într-o pură voce anonimă ce susţine cuvintele, adevăraţii eroi ai aventurii lirice. Această pură voce anonimă, simplu substrat acustic al versului, e vocea poetului care ştie să se distanţeze de aproapele său."

Ortega insistă asupra mutaţiei ce s-a produs înainte de toate pe terenul poeziei:

„Ne amintim ce anume constituia tema poeziei în epoca romantică. Poetul îşi împărtăşea în mod delicat emoţiile lui personale de bun burghez: marile şi micile lui dureri, nostalgiile, preocupările religioase şi politice şi, dacă autorul era englez, fanteziile de fumător de pipă. Cu astfel de mijloace năzuia să dea o aparenţă patetică existenţei sale de fiecare zi. Geniul individual permitea ca, în anumite împrejurări, în jurul nucleului uman al poeziei să se aprindă o fotosferă radiantă, dintr-o materie mai subtilă: de exemplu, în cazul lui Baudelaire. Dar această strălucire se realiza fără premeditare. Poetul voia totdeauna să fie un om."

Dar e tot atît de adevărat că, ajunsă pe această pantă, gîndirea lui Ortega y Gasset devine nesigură, iar „dezumanizarea" artei nu pare a se referi numai la valorile pur formale, ci şi la conţinut. Mai curînd decît de o artă „dezumanizată", ar fi vorba de o viziune „inumană" a artei şi a realităţii. În acest sens, el crede că „noii" scriitori au resimţit un mare entuziasm pentru opera lui Marcel Proust; şi aceasta justifică

„delectarea pe care acest scriitor, aparținînd deja altei epoci, o trezește în sufletul noii generații. Poate că elementul esențial, pe care fondul operei sale îl împarte cu noua sensibilitate, constă în schimbarea de perspectivă: dispreț la adresa vechilor forme sufletești sublime, descrise de romanul tradițional, și atenția inumană față de structura subtilă a sentimentelor, a relațiilor sociale, a caracterelor."

În domeniul picturii pot fi depistate motive analoage cu cele din domeniul poeziei, ba poate chiar mai evidente:

„Pictorul de tip tradițional care execută un portret pretinde că a pus stăpînire pe realitatea persoanei, pe cînd, de fapt și în ultimă analiză, el a lăsat pe pînză o selecție schematică dedusă în mod capricios de mintea sa, în infinita multiplicitate care alcătuiește persoana reală. Ce s-ar întîmpla, așadar, dacă în loc să vrea să o picteze pe aceasta din urmă, artistul ar intenționa să traducă pe pînză propria lui idee, propria lui schemă a acelei persoane? În acest caz, tabloul ar deveni realitatea însăși și n-ar trebui să se teamă de inevitabilul insucces. Tabloul, renunțînd să mai emuleze cu realitatea, s-ar converti în ceea ce constituie autentica lui esență: o pictură, o irealitate. Expresionismul, cubismul etc. au reprezentat în grade felurite tot atîtea încercări de a da realitate acestei soluții în esența fundamentală a artei. De la zugrăvirea lucrurilor s-a trecut la zugrăvirea ideilor: artistul și-a închis ochii în fața lumii exterioare și și-a întors privirea spre peisajele interioare și sugestive."

Și e simptomatic faptul că în 1925, Ortega a recurs la teatrul lui Pirandello (care se dezvoltase în acei ani) pentru a da o mostră a artei noi și a dezumanizării acesteia:

„În ciuda unei oarecare stîngăcii și a unei oarecare grosolănii a subiectului, piesa lui Pirandello *Șase personaje în căutarea unui autor* e poate unica lucrare din ultimii ani care obligă la o pasionată meditație de estetică dramatică. Ea constituie un exemplu clar al acelei inversări a temei artistice pe care o dezvăluie. Teatrul tradițional ne propune să vedem în personajele lui niște persoane și în sentimentele acestora expresia unei drame «omenești». Aici, dimpotrivă, autorul izbutește să trezească interesul pentru unele personaje ca atare: cu alte cuvinte, ca idei și scheme pure. Ar fi îndreptățit să admitem că aceasta e prima «dramă de idei», în sensul riguros al termenului, care a fost compusă

pînă acum. Lucrările care mai înainte s-au numit astfel nu erau propriu-zis drame de idei, ci drame între pseudopersoane care simbolizau idei. În *Șase personaje,* destinul nefericit pe care ele îl reprezintă e un simplu pretext și se află elucidat; în schimb, asistăm la drama reală a unor idei ca atare, a unor fantasme sugestive care se nasc în mintea unui autor. Intenția de dezumanizare e foarte clară, iar posibilitatea de a realiza aceasta e în cazul de față garantată. Și, în același timp, se observă, ca un simptom caracteristic, dificultatea publicului larg de a-și pune de acord felul de a privi cu această perspectivă inversată. El caută drama omenească pe care piesa o eludează necontenit, o devalorizează, o ironizează, punînd în locul ei — adică în primul plan — funcția teatrală ca atare. Publicul larg se enervează văzîndu-se înșelat și nu poate să se destindă în delicioasa înșelătorie a artei, cu atît mai subtilă, cu cît izbutește să-și manifeste mai bine structura ei necinstită."

5. Din considerațiile lui Ortega și din situația reală a artei în prima jumătate a secolului XX, s-ar putea deduce cîteva directive estetice de substanță diversă și opusă. În primul rînd, însuși conceptul de „dezumanizare" ar tinde, în unele sectoare și în ceea ce privește unele tendințe, să elibereze faptul estetic de obligația realului, de greutatea conținutului, de obstacolele vieții. Într-un anume sens, el ar continua să îndepărteze arta de practică, și, în acest caz, într-o formă acută, pentru a asigura artei o sferă de autonomie cît mai absolută. S-ar putea chiar admite că situația artei în epoca modernă dezvoltă și intensifică principiile propuse de gîndirea lui Kant și continuate de idealismul lui Croce. Din această perspectivă, canonul distincției ar trebui să apară într-un mare progres. Așadar, trecerea de la simbolism la „poezia pură", și de la aceasta la ermetism și la arta informală, s-ar produce ca o dezvoltare istorică a unor premise romantice:

„Poetul tînăr, atunci cînd face poezie, își propune pur și simplu să fie poet. Vom vedea cum întreaga artă nouă, coincizînd în această privință cu știința nouă, cu politica nouă și, în definitiv, cu viața nouă, respinge înainte de toate orice încălcare de frontiere. E un simptom de frumusețe mentală să vrei ca limitele dintre lucruri să rămînă

distincte. Viaţa e ceva, poezia altceva — gîndesc ei, sau măcar simt. Să nu le contaminăm. Poetul începe să existe acolo unde încetează să mai existe omul. Soarta omului e să-şi trăiască itinerariul său omenesc; în timp ce misiunea poetului e să inventeze ceea ce nu există. Numai în acest mod se justifică funcţia poeziei. Poetul face ca lumea să sporească, adăugînd realului, care există deja prin sine însuşi, un continent ireal. Autor vine de la *auctor,* acela care sporeşte ceva."

Dar în acelaşi timp, conceptul de „dezumanizare" implică o frîngere înăuntrul acelei sinteze kantiene şi croceene (şi, cu atît mai mult gentiliene) care postula salvarea conţinutului în formă. Dar forma nu era concepută ca o abstracţie tehnică, ci mai curînd ca o transfigurare, deci ca un transfer al realităţii însăşi, sau al vieţii, sau al experienţei — cu alte cuvinte al unui conţinut — în structura lăuntrică a fanteziei şi a stilului. Raportul dintre formă şi materie continua să fie stabilit în acelaşi fel ca în gîndirea lui Aristotel şi în filozofia scolastică. Nici materia, nici forma nu erau de conceput fiecare existînd în sine, ci puteau fi gîndite doar în măsura în care una justifica existenţa celeilalte. Distincţia lor era de tip dialectic. Exact aşa cum se întîmplau lucrurile în estetica romantică şi idealistă (dar nu şi în poetica aristotelică), pentru care formele artei puteau fi realizate numai printr-o înălţare a conţinutului şi ca o expresie şi mîntuire a lor. Dar fără aparenţele vieţii şi ale existenţei nu ar fi cu putinţă viaţa artei. Într-un asemenea caz, „dezumanizarea" distruge sinteza, acceptînd formele, adică jocul fanteziei, ca o oglindire unică şi totală a artei. Mergînd pe acest drum, arta s-ar îndrepta spre propria ei dispariţie. Formele artei s-ar preface în adevărate umbre chinezeşti.

Dar, cel puţin în operele luate individual, „dezumanizarea" constă într-o intervenţie mai amplă şi mai determinantă a intelectului în sfera artei şi în practica ei.

Cînd Ortega îşi exemplifică ideile sale asupra artei dezumanizate recurgînd la Luigi Pirandello şi la teatrul acestuia, în care, mai ales o dată cu *Şase personaje în căutarea unui autor,* am avea prima „dramă de idei", nu e greu să ne

amintim de „romanul de idei", cunoscut cel puțin cu o jumătate de secol mai înainte.[1]

De fapt, procesul spre intelectualizarea artei pare implicit poziției lui Croce. Împotriva acestui pericol se ridicase, la vremea sa, vocea lui Giovanni Gentile. Referindu-se la „sentiment" în lucrarea sa *Filozofia artei* (1931), el urmărea să realizeze o unitate mai organică a artei cu viața totală a omului. E adevărat că în limbajul lui Gentile „sentiment" e formulat în sens universal și metafizic, întrucît e considerat distinct de aspectul său mai strict personal și biografic[2]; dar acest fapt nu împiedică rădăcina sa primă și cea mai sensibilă să se adîncească în patosul situațiilor omenești și să se hrănească din fiorul lor cel mai ascuns. Pagina următoare e de natură să clarifice cel mai bine poziția lui Gentile:

„Lumea gînditorului și a omului de acțiune e o construcție. În schimb, lumea poetului e sufletul însuși la începutul construcției: acel sentiment comun tuturor oamenilor, în strălucirea tronului regal și în mizeria celui mai josnic bordei, în sufletul celui mai savant teolog și în sufletul celei mai cucernice femeiuști, în academia oamenilor de știință și în îmbrățișarea îndrăgostiților, deopotrivă cînd sînt veseli sau nefericiți. Și nu contează dacă pentru a recunoaște acest suflet și acest fundamental sentiment omenesc e necesar să și citești cărți și să le înțelegi; și pentru a le înțelege să studiezi și să cheltuiești cultură și atenție; și în concluzie, s-o iei de la început, să suporți efortul de a gîndi; nu contează dacă neavînd nici un fel de cultură artistică, ajungi să confunzi un tablou de Tițian cu o cromolitografie; și dacă neavînd nici un fel de cultură literară, stai ca prostul la teatru, fără a înțelege

[1] A se vedea capitolul despre *Un om sfîrșit*, îndeosebi ultimul paragraf.

[2] „Această subiectivitate, imediată și totuși dialectică, această formă pură subiectivă a oricărei gîndiri, în care constă arta, dacă e s-o numim cu un cuvînt din vocabularul comun nu putem să-i spunem altfel decît *sentiment*, nu în accepțiunea psihologică obișnuită, care totuși are valoarea ei, ci într-un sens riguros gnoseologic sau filozofic. Această semnificație trebuie distinsă și definită cu toată grija, pentru a nu duce la facilele echivocuri care, făcînd ca doctrina noastră asupra artei să cadă din nou în clasificările vechilor sisteme sentimentale, ar desfigura-o și ar priva-o de semnificația pe care ea înțelege s-o aibă" (Giovanni Gentile, *Filosofia dell'arte*, ed. II revăzută, Florența, Sansoni, 1950, p. 144).

ideea unei drame. Dar cultura, ideea şi efortul pot fi un lucru foarte important sau unul cu totul neglijabil; şi atunci cînd efortul există, e ca şi cum ai fi făcut o mare cheltuială; efortul s-a consumat şi nu ne mai gîndim la el; deoarece arta nu constă în gîndire, ci în acea zonă a sufletului în care vibrează mereu sentimentul în toată simplitatea sa; iar cei mari se simt din nou mici, savanţii se bucură ca şi oamenii simpli, şi toţi se simt din nou oameni, în aceeaşi simţire: ei şi natura, contopindu-se. Nu e oare poezia atributul copilăriei ideale a spiritului? Să renunţăm aşadar la erudiţie şi la cărţi, la tehnica obositoare sau la reflecţia care ne încreţeşte fruntea şi ne încărunţeşte părul. Să renunţăm la efort. Arta ne îndreaptă mereu spre apele proaspete şi limpezi ale izvorului, din care ţîşneşte etern viaţa." [1]

Şi e uşor de înţeles cum pe această cale se impune prezenţa conţinutului, a conţinuturilor, de care nu se poate face abstracţie:

„Arta, ca artă pură şi abstractă, ca simplă subiectivitate ideală, nu înseamnă nimic dacă nu e actuală şi dacă nu poate fi oricînd sesizată şi tratată ca o materie a criticii sau a istoriei. Arta e forma unui conţinut; e sentimentul care are o existenţă a sa determinată ca obiect al unei lumi oarecare; e sentimentul unei personalităţi care, trup şi gîndire, cuprinde în sine totul. Fără acest caracter de determinare care-i vine din conţinutul ce se rezolvă în sine şi se exprimă mereu prin sine, sentimentul e o unitate schematică şi moartă... Istoria artei, care e critica artei, trebuie să depăşească conţinutul, dar pentru a-l depăşi trebuie să treacă prin el. De aceea, istoria e istoria gîndirii; dar ea poate fi privită şi construită urmărind un interes artistic, sau mai precis scoţînd în relief sentimentul care, din cînd în cînd, erupe în desfăşurarea spiritului pentru a-l reînsufleţi şi reînviora: dar e mereu aceeaşi poveste, unica realitate existentă." [2]

6. Că, ulterior, Luigi Pirandello, cu drama sa *Şase personaje în căutarea unui autor*, ar fi vrut să facă o „dramă de idei" sau „a unor fantasme subiective care se nasc în mintea

[1] Op. cit., p. 231.
[2] Op. cit., pp. 249—250.

unui autor"[1] în aşa fel încît să apară „foarte clară intenţia de dezumanizare" (după aserţiunea categorică a lui Ortega y Gasset) nu e adevărat, deoarece intenţia artistică a dramaturgului a fost alta. E o eroare de perspectivă a criticului spaniol: şi în cazul că nu e o eroare, e sigur o înţelegere eronată. E de ajuns să citim prefaţa autorului piesei ca să ne dăm seama de profunda convingere pe care el o avea despre „umanizarea" dramei sale. Dealtfel, în primii ani ai carierei sale de scriitor, Luigi Pirandello încercase o refutare sau, mai bine zis, o corectare a esteticii lui Croce, făcînd apel la argumente din domeniul vieţii şi al sentimentului. Poziţia aceasta, în ciuda unei aparenţe înşelătoare şi a unei oarecare inoportunităţi, va rămîne constantă în concepţia lui. Pirandello îi va reproşa lui Croce felul abstract în care se prezentau în gîndirea acestuia noţiunile de formă şi de intuiţie: „Forma ca cunoaştere nu poate fi decît o abstracţie, reprezentare abstractă, mecanică (deoarece e supusă legii cauzei şi a efectului) a unei senzaţii: nu poate fi, deci, decît un concept sau un pseudo-concept". Şi, mai apoi:

„Croce consideră arta o activitate teoretică, o cunoaştere în momentul prim al intuiţiei, şi prezintă prin urmare o Estetică intelectualistă fără intelect, bazată în întregime doar pe reprezentări, fireşte numai graţie unui procedeu logic, aşadar abstract... Arta, afirmă el limpede, e cunoaştere, e formă: nu aparţine domeniului sentimentului sau materiei psihice... Cunoaşterea teoretică a lui Croce nu poate oferi aşadar, decît o abstracţie, o obiectivare a lucrurilor, aşa cum o poate face doar una dintre ştiinţele naturii."[2]

---

[1] A se vedea capitolul *Personajul în căutarea unui autor* (îndeosebi paragrafele 3 şi 5).

[2] A se vedea întreaga parte întîi a eseului *Arte e scienza,* care datează din 1907—1908 (acum în volumul *Saggi, poesie e scritti vari* de Luigi Pirandello, Milano, Mondadori, 1960, p. 163 şi urm.) Într-un studiu recent, Mario Pomilio a analizat pentru prima oară pătrunzător şi complet perioada primă a scriitorului în *La Formazione critico-estetica di Pirandello* (Napoli, Liguori, 1966, îndeosebi capitolul *La polemica con Croce,* p. 101 şi urm.) Pomilio a notat, printre altele, poziţia diferită a lui Croce cu privire la „materie" în opoziţie cu „forma", raportată la gîndirea din prima formă a *Esteticii* şi rectificarea operată prin *Breviarul de estetică,* unde „materia" nu mai e privită în imobilitatea

Întrebarea sau necesitatea de la care pleacă Pirandello se întîlneşte în esenţă cu conceptul de totalitate a artei, pe care în acea epocă avea s-o proclame Giovanni Gentile.[1] E vorba de o coincidenţă destul de caracteristică :

„Raportul dintre artă şi ştiinţă, aşa cum îl stabileşte Croce, nu există, pentru că arta nu constă în acea primă treaptă, nu e numai o activitate a spiritului, ci e spiritul, în totalitatea lui, un spirit care, deopotrivă în ştiinţă şi în artă, se desfăşoară nu în două moduri doar distinct separate, ci cu totul, în unul sau în celălalt mod, liber, adică numai în conformitate cu materia asupra căreia se exercită şi cu scopul către care se îndreaptă. Nici scopul, nici materia nu limitează şi nici nu determină arta : ele afirmă numai că această concepţie nu e întîmplătoare : arta e totuşi liberă, pentru că e voită de ea însăşi şi e aşa cum se vrea ea.“ [2]

E foarte interesantă o frază, în chip de concluzie a eseului, în care pare că Pirandello anticipa obiecţia ce ar fi trebuit să i se aducă concepţiei „dezumanizante“ şi intelectualiste a lui Ortega :

„Desigur că în artă ideea nu are nici o valoare dacă nu se transformă în sentiment, dacă nu devine, dominînd întreg domeniul spiritului, acel impuls ce trezeşte imagini în stare să-i dea expresie vie. Fără îndoială că arta nu pleacă de la o idee abstractă ; ea nu face să derive prin mijlocirea vreunui raţionament imaginile ce pot să servească de simbol

---

şi atonia ei, ci devine conţinutul artei ca „sentiment şi stare sufletească“. Între *Estetica* şi *Breviarul de estetică* se inserează polemica pirandelliană, în care sînt anticipate tocmai precizările lui Croce.

[1] Primele formulări explicite ale esteticii lui Gentile sînt de căutat, după cum ne-a avertizat însuşi filozoful, în paginile care alcătuiesc eseul *Le forme assolute dello spirito* (1909), în *Sommario di Pedagogia* (1913) şi în *Frammenti di estetica e di letteratura* (1921). Lucrarea cea mai caracteristică *La filosofia dell'arte* (apărută în 1930) s-a născut dintr-o serie de lecţii la Universitatea din Roma (în anul şcolar 1927—1928), împreună cu redactarea simultană a articolului *Arte* în *Enciclopedia italiana* (vol. IV, 1929).

[2] Op. cit., p. 176.

acestei idei abstracte. Dacă uneori se întîmplă astfel, şi avem destule exemple, în arta aşa-zis simbolistă, operele pe care ea le produce sînt pentru acest simplu motiv condamnate. Dar oare pentru aceasta trebuie să spunem că intelectul nu are nimic a face cu arta? Ideea nu poate fi absentă din opera artistică, ci trebuie să se afle mereu şi în întregime în acea emoţie fecundă din care ea se naşte." [1]

[1] Op. cit., pp. 177—178.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MISTICA SUPRAINTELECTULUI

1. Această rarefiere intelectualistă a artei nu putea să nu afecteze şi pe erou precum şi trăsăturile lui caracteristice. Acum, însuşi scriitorul este cel care poartă asupra sa buletinul de identitate al propriului său personaj. În această perspectivă, Paul Valéry e poate mărturia cea mai exagerată a situaţiei şi a dezumanizării artei în epoca modernă. Ne-am mai ocupat de participarea lui foarte importantă la mişcarea simbolistă, care a fost prima mişcare culturală din perioada de trecere de la secolul al XIX-lea la secolul XX. Edmund Wilson, un eseist inteligent şi imparţial, care s-a ocupat de Valéry, îl caracterizează foarte bine referindu-se la un episod al „carierei" sale intelectuale: aversiunea poetului faţă de un scriitor ca Anatole France. Paul Valéry a fost obligat să se ocupe de marele scriitor şi romancier, compatriot al său, într-un discurs la Academia Franceză, unde ocupase locul devenit disponibil prin moartea primului. Sîntem în 1927. Ostilitatea scriitorului mai tînăr la adresa predecesorului său la Academie avea o origine precisă, întrucît Anatole France respinsese fără rezerve simbolismul, la începuturile acestuia, afirmînd că nu poate „crede în succesul unei şcoli literare care exprima noţiuni dificile într-un limbaj obscur"[1]. Dar, disensiunea avea, bineînţeles, rădăcini mai profunde şi cuprin-

[1] Citat de Edmund Wilson, în eseul asupra lui Valéry din volumul său *Il castello di Axel. Studio sugli sviluppi del simbolismo tra 1870 e il 1930* (trad. de M. şi L. Bulgheroni), Milano, il Saggiatore, 1965, p. 69. Titlul cărţii lui E. Wilson, în treacăt fie zis, e inspirat din ultima lucrare a lui Philippe-Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838—1889), *Axel* (apărută postum în 1890). După cum se ştie, e vorba de o dramă lirică (deşi scrisă în proză), al cărei erou, contele Axel d'Auersperg, trăieşte într-un solitar şi misterios castel al familiei sale, în adîncurile Pădurii Negre, şi unde practică alchimia sub conducerea maestrului-mag Janus. Acest poem (castelul, comoara ascunsă în el, tainele şi simbolurile vieţii şi morţii care se ascund în el şi se revelă, sensul faustic care se face simţit), rezumă, după părerea criticului, emblemele simbolismului. Axel renunţă la toate formele cunoaşterii şi la toate sugestiile realităţii vitale

dea universul estetic. În discursul său de *Remerciement à l'Académie française* (din 23 iunie 1927), Paul Valéry schiţa un bilanţ al tradiţiei literare şi formula manifestul artei intelectualiste[1]. Pornind de la anul 1890, de pe vremea cînd el însuşi avea aproape douăzeci de ani, scriitorul opune varietatea întemeiată pe discriminări şi pe selecţii a curentelor intelectuale de atunci multiplicităţii necontrolate şi anarhice care i-a urmat. Tînărul care se aventura pe calea literaturii putea să-şi aleagă propriile preferinţe, deoarece şcolile, direcţiile şi mai ales corifeii lor aveau note caracteristice uşor de recunoscut: „Zola, Leconte de Lisle, Taine sau Renan, pe atunci erau suficiente cîteva nume pentru ca să te orientezi destul de repede în grămada de doctrine şi de persoane". Dar e tot atît de adevărat că semnele apusului începeau să se vestească pretutindeni: „Naturalismul şi parnasienii atinseseră nivelul cel mai înalt, ei deveneau prada pasivă a inerţiei, se găseau fără să ştie în situaţia de slăbiciune caracteristică apogeurilor".

Începeau acum să apară semnele genezei unor noi voci şi unor evenimente care aveau să marcheze alte destine:

„Apăreau şi dispăreau o mulţime de publicaţii efemere, de cărticele singulare, de opuscule în care ochiul, urechea, spiritul găseau lucruri foarte surprinzătoare. Se năşteau şi mureau grupuri, renăşteau, se absorbeau unul într-altul sau se divizau în fiecare clipă, arătînd că există o vitalitate oceanică în adîncimile literaturii iminente."

Cu această ocazie, Paul Valéry evocă acea generaţie, care, într-un anume sens, reînnoia spiritul inovator şi rebel

(iubire, glorie, fericire, ştiinţă) pentru a menţine intactă şi necontaminată în absoluta ei puritate, ideea. E lesne de înţeles de ce pentru Wilson în „Castelul lui Axel" se află configurate cîteva dintre cele mai importante personificări ale simbolismului. Iar acel proces de abstractizare la care e supus personajul în simbolism îşi găseşte în legenda dramatică a lui Villiers de l'Isle-Adam una din expresiile lui extreme. Decalogul simbolist e aplicat aici cu toată consecvenţa. Eroul e aşezat în mod aprioric dincolo de viaţă şi de realitate, asemeni unei pure ipoteze a intelectului. Determinismul prozei naturaliste e înlocuit cu automatismul cerebral de esenţă simbolistă.

[1] A se vedea *Oeuvres*, I, La Pléiade, 1965, pp. 714—742.

al primilor romantici. El încearcă orgoliul unei literaturi naționale care-și sporește propriile sale tehnici :

„Tinerii pe care i-am cunoscut, sau cel puțin acei dintre ei care aveau în suflet ceva care să-i îndemne să îndrăznească și să aprofundeze, resimțeau mai curînd acea ardoare de a experimenta, acea voință de inovații bine gîndite, de combinații și de soluții îndrăznețe care au făcut ca știința și tehnica noastră să fie atît de mari și de uluitoare încît creațiile imaginare pălesc în fața lor, și, invidioase față de aceste minuni pozitive, se inspiră din ce în ce mai mult din ele."

Așadar, era nevoie „să se încerce experiențe mai îndrăznețe și să se supună unei revizuiri radicale tot ceea ce în sfera artei rămînea tradițional sau convențional" ; era absolut necesar „să se restaureze legile naturale ale muzicii poetice, să se izoleze poezia însăși de toate elementele străine esenței ei, era necesar ca poetul să-și facă o idee mai precisă despre mijloacele și posibilitățile artei prin studiu și printr-o nouă meditație asupra vocabularului, sintaxei, prozodiei și figurilor de stil". Și, deci, „era inevitabil ca din cercetări atît de specifice și îndrăznețe să înceapă a se produce foarte des opere dificile și deconcertante". Lumea literaturii era hărăzită să experimenteze o profundă diversitate :

„Între amatorii unei frumuseți care nu opune nici o rezistență și cei ce iubeau o frumusețe care se cere cucerită, între cei ce considerau literatura o artă de satisfacții imediate și cei care urmăreau în orice lucru o expresie aleasă și extremă a sufletului lor și a lumii, obținută cu orice preț, se căsca un soi de prăpastie, dar o prăpastie străbătută în ambele direcții de glume și de ironii, care sînt niște avertismente înțelese de toată lumea. Adepții erau dezaprobați, ironizați. Publicul se revolta la ideea unei poezii esențial secrete. Inițiații erau tratați ca niște inițiați și ei nu refuzau acest epitet. Unii uitaseră, alții puteau răspunde că la originea tuturor genezelor omenești, la începutul tuturor școlilor și chiar la începutul celor mai mari religii, se află totdeauna grupuri restrînse, cercuri care multă vreme rămîn închise, impenetrabile ; chiar atunci cînd erau batjocorițI, ei se mîndreau cu aceasta, și-și păstrau pentru ei iluminările imposibil de comunicat altora (...) Aceste bisericuțe în care spiritele se entuziasmează (...), iar valorile se exagerează, sînt niște adevă-

rate laboratoare pentru literatură (...) Așa erau cenaclurile noastre acum patruzeci de ani. Tînărul de atunci, fascinat de seducția poeților puri și blestemați, ezitînd în pragul acestei literaturi neliniștitoare, ale cărei pericole îi erau semnalate de toți și toți îi denunțau extravaganțele, presimțea în atmosfera timpului său acea excitantă emoție, acea intimă dispoziție pe care o încerci la începutul unui concert, cînd orchestra se pregătește și fiecare instrument e încercat și emite în voie propria sa notă."

Pornind de la aceste premise, contrastul cu stilul și structura mentală a lui Anatole France apare și mai grav și mai absolut, iar publicul acestuia e implicat și el fără menajamente :

„Publicul a fost foarte satisfăcut de ilustrul meu predecesor pentru că acesta i-a dat senzația unei oaze. Opera lui n-a surprins decît ușor și agreabil prin contrastul tonic, oferit de o manieră atît de măsurată în raport cu stilurile strălucitoare sau foarte complexe ce se elaborau pretutindeni. Părea că ușurința, claritatea, simplitatea reveneau pe pămînt. Erau niște zeițe care plac majorității oamenilor. Publicului i a plăcut numaidecît un limbaj pe care-l putea gusta fără să-i ia mult timp de gîndire, care seducea printr-o aparență atît de firească și a cărui limpezime lăsa, fără îndoială, să transpară niște gînduri ascunse dar nu misterioase ; ba chiar, dimpotrivă, totdeauna ușor de descifrat, dacă nu și în întregime dătătoare de încredere. În cărțile lui era o artă perfectă a sesizării ușoare a ideilor și problemelor celor mai grave. Nimic nu împiedica privirea, afară de însuși miracolul de a nu descoperi nici o rezistență. Ce poate fi mai prețios decît iluzia delicioasă a clarității pe care ne-o dă sentimentul că ne îmbogățim fără efort, că degustăm plăcerile fără osteneală, că înțelegem fără să ne concentrăm atenția și că ne bucurăm de un spectacol fără să plătim în vreun fel ? Fericiți scriitorii care ne scutesc de dificultățile gîndirii și care țes cu ușurință o luminoasă deghizare a complexității lucrurilor ! Vai ! Domnilor, unii, a căror existență trebuie s-o deplîngem, s-au angajat în direcția exact contrarie. Au introdus travaliul spiritului pe calea voluptăților. Ne propun enigme. Scriitorii aceștia sînt niște ființe inumane."

2. În această pagină a lui Paul Valéry sînt concentrate principiile cele mai urgente și mai severe ale simbolismului, care s-ar identifica treptat cu aproape toată arta modernă.

Marele scriitor francez insistă asupra caracterului problematic al artei care nu oferă soluții, indiferent că ele ar fi împăciuitoare sau disperate, dar sugerează și reînnoiește sensul misterios al vieții, al lumii, al destinului. Chiar și poezia — atît pentru autor cît și pentru cititori — e o experiență de care trebuie să dea socoteală, pe care trebuie să o „plătească". Orice formă expresivă e un fragment de realitate și în același timp de metafizică: e o „enigmă". Întreaga artă e „inumană". Acest epitet caracterizează noua estetică, așa cum, cu doi ani mai înainte, ea își găsise o formulare prin „dezumanizarea" lui Ortega y Gasset.

O paralelă schițată de Edmund Wilson între cei doi scriitori francezi poate fi adoptată ca un tablou sintetic:

„Anatole France a fost un scriitor popular: el urmărea să fie convingător și ușor de înțeles — obișnuia să-i amintească deschis secretarului său Brousson, că «lucrau pentru o clientelă burgheză, singura care citește.» Cărțile sale se vindeau la toate chioșcurile din Franța și erau cunoscute în toată lumea civilizată. Dimpotrivă, Paul Valéry nu ține seama de gustul și de inteligența cititorului comun: în loc să permită cititorului său o victorie ușoară, se laudă arătîndu-i o absolută indiferență... Anatole France a fost în esență un raționalist: nu a negat incongruențele și incoerențele experienței, dar măcar a încercat să scrie într-un stil simplu, logic și armonios. Paul Valéry, dimpotrivă, voia să reproducă prin limbajul său întreaga complexitate și confuzie a raportului și influenței reciproce dintre senzații și idei. Temele de care se ocupă de obicei Anatole France sînt întîmplări din viața pe care o trăiesc oamenii în lumea aceasta; interesul lui Valéry se îndreaptă dimpotrivă asupra spiritului uman izolat și ideal, absorbit de meditația asupra propriilor sale contradicții sau de admirația propriilor sale evaziuni." [1]

3. E de asemenea adevărat că realismul lui Anatole France tindea să se edifice într-un sistem ideatic, în timp ce intelectualismul lui Valéry aspira asiduu să realizeze destinul cel mai misterios și mai intrinsec al omului. Îndîrjirea cu care Paul Valéry opunea conceptul său despre literatură celui al lui Anatole France era justificată tocmai prin acea îndepăr-

[1] În vol. cit., pp. 86—87.

tată înrudire de ordin raţionalist dintre cei doi scriitori. Şi Anatole France se simţea implicat într-o ţesătură de idei şi de principii. Demonul logicii şi dialecticii (care-i venea din înrudirea lui consangvină cu Diderot, Montesquieu, Voltaire, Renan) era covîrşitor în opera narativă a lui Anatole France. Numai că el îl introducea şi-l elibera în conflictul faptelor şi al indivizilor. Dimpotrivă, Paul Valéry entifica momentul intelectual şi-l izola de orice desfăşurare a gîndirii şi a realităţii. În *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) şi în portretul imaginar al lui *Monsieur Teste* (1926) autorul susţine egemonia „metodei" mentale faţă de propriile sale realizări: şi, odată ce un principiu „a fost recunoscut şi sesizat, e absolut inutil să ne mai pierdem vremea aplicîndu-l". Ceea ce contează e teoria, care e un cifru al lumii: faptele în stare s-o confirme sau s-o dezvolte contează mai puţin. Noul personaj, „Domnul Teste", reprezintă o răsturnare a eroului de factură naturalistă. Opoziţia dintre temperamentul lui abstract şi pur cerebral, şi dezvoltările psihologice şi sociale ale unui erou al romanelor lui Anatole France poate fixa mai bine diferenţa radicală dintre cei doi scriitori şi dintre cele două situaţii literare:

„Domnul Teste (scrie E. Wilson) spre deosebire de Leonardo nu admite să dea vreo aplicaţie practică metodei sale. Întreaga lui existenţă e dedicată examenului propriilor sale procese intelectuale. El reprezintă simbolul conştiinţei umane izolată de „orice opinii şi abitudini intelectuale ce-şi au originea în viaţa comună şi în relaţiile noastre exterioare cu ceilalţi oameni", şi se eliberează de „toate sentimentele şi conceptele determinate sau suscitate în om de nenorocirile şi temerile sale, de spaimele şi speranţele sale; şi nu sînt născute în mod spontan din purele sale observaţii asupra lumii şi asupra sa însuşi". Teste e, aşa cum admite chiar părintele său, un adevărat monstru... E deosebit de revelant să comparăm pe Monsieur Teste al lui Valéry, cu cel mai ilustru personaj al lui France, Monsieur Bergeret din ciclul *Istoria contemporană*[1].

[1] Anatole France a compus *Histoire contemporaine* în patru volume (1896—1901), din care ultimul e intitulat *Monsieur Bergeret à Paris* (Bergeret fiind eroul întregii tetralogii: *L'orme du mail, Le mannequin d'osier, L'anneau d'améthyste).*

Domnul Bergeret e o ființă socială, curtenitoare, simpatică și iubitoare de prietenie: deși în comunitatea în care trăiește are ocazia să observe cu durere prezența multor elemente ostile și negative, interesele comune ale acelei lumi și ale civilizației pe care ea o reprezintă îi sînt mai apropiate decît orice altceva... Dimpotrivă, Monsieur Teste trăiește în afara societății, izbutind aproape să se disocieze de orice relație umană. În genere, se poate afirma că forța creatoare a lui Anatole France derivă dintr-o amplă cunoaștere a evenimentelor omenești, dintr-un interes viu față de ființa umană, dintr-un contact direct cu opinia publică și dintr-o participare la viața tuturor prin intermediul literaturii. Forța lui Valéry e aceea a travaliului singuratic și a introspecției sincere." [1]

4. Printr-un proces de abstractizare, Paul Valéry a elaborat, nu fără un mare efort speculativ, categoria poetului „hiperconștient", care trăiește și lucrează într-o atmosferă de absolută transparență intelectuală, din care au fost izgonite lucrurile și imaginile lor directe, pentru a sublima numai purele forme mentale, concepute aproape ca ideile arhetip ale lui Platon, dar în stare de hibernare. „Conștiința pură" a intelectului trebuie să refuze sau să depășească lumea sensibilă. Și poezia va trebui să se plaseze în această sferă apolinică și hiperuranică. Sarcina ei e de a pătrunde adevărurile care în efemera condiție umană sînt camuflate și contaminate. Și sentimentele, senzațiile, dorințele, gîndurile, toate evenimentele vieții lăuntrice, nu sînt decît fenomene extrinseci și provizorii față de riguroasa metodologie a spiritului:

„Lucruri care se nasc și mor se metamorfozează și se substituie unele altora, și de care spiritul, printr-o asiduă «exhaustiune», trebuie să se despartă; pe care trebuie să le respingă deoarece sînt impure și fluente, pentru a încerca să rămînă el însuși, conștient de sine, identic sieși." [2]

---

[1] În volumul citat, pp. 69—70 și 88—89.

[2] Din capitolul al VIII-lea *(Paul Valéry sau clasicul simbolismului)* în volumul lui Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme,* ed. nouă, Paris, Librairie José Corti, 1940, p. 153 și urm. [Trad. în limba română de Leonid Dimov: *De la Baudelaire la suprarealism,* Buc., 1970, Ed. Univers, pp. 210—211 N. trad.].

Spiritul, care devine intelectul pur, nu poate sălăşlui în alt loc decît într-un „palat închis între oglinzi", după cum se exprimă Valéry însuşi: „Sînt şi exist în măsura în care mă văd, şi, văzîndu-mă în acţiune, mă cunosc, şi aşa mai departe". Un joc de oglinzi care reflectă acelaşi chip şi-i multiplică imaginea la infinit:

„În realitate, lumea invadează în permanenţă spiritul. Percepţii, emoţii, idei, bucurii şi tristeţi, fenomene din afară şi dinlăuntrul nostru formează laolaltă în noi un «haos familiar» şi totuşi îngrozitor de străin. În suflet, în natură, nimic nu este clar, iar spiritul lunecă din inerţie pe piste dinainte trasate, crezînd a cunoaşte ceea ce, în majoritatea cazurilor, recunoaşte doar fiindcă a mai perceput, a mai simţit acele lucruri, fără a le fi înţeles vreodată. Conştiinţa nu mai veghează decît intermitent; e nevoie de un şoc pentru a o readuce la ea însăşi, de o intruziune a necunoscutului. Dar tocmai aceste asalturi mereu înnoite ale lumii, punînd în primejdie spiritul, îi oferă mijlocul de a se salva, de a se sustrage somnului, de a renaşte, de a se situa o clipă la acelaşi nivel cu toate mişcările, cu toate formele, de a le lua amprentele şi de a se diferenţia apoi, de a se despărţi de ele." [1]

În realitate, în adîncurile acestei poziţii mai curînd echivoce, se întrevede dorinţa arzătoare de a dobîndi o totalitate a fiinţei care ar trebui să constituie un miraj al poeziei:

„...poetul fiind chemat să acţioneze asupra *eului* total al cititorului, să-l încînte, să declanşeze în el, mai bine decît ar fi făcut-o natura, activităţi şi emoţii extraordinare. Departe de a fi un cîntec raţional, poemul, extras din viaţă, totdeauna ambiguu ca şi ea, figurează un fel de supranatură (într-un sens nemistic), unde domneşte o presiune de multe atmosfere." [2]

Tot Raymond atrăgea atenţia asupra faptului că definiţiile lui Paul Valéry relativ la natura şi finalitatea poeziei ajungeau să o elibereze de intelectualismul preconizat astfel pînă

[1] Marcel Raymond, op. cit., p. 155. [Trad. cit., p. 211. N. trad.].
[2] Marcel Raymond, op. cit., p. 159. [Trad. cit., p. 215. N. trad.].

la ultima expresie, şi cita o astfel de definiţie, foarte simptomatică : „Poezia este încercarea de a reprezenta sau de a restitui, prin mijlocirea limbajului articulat, *aceste lucruri* sau *acest lucru* pe care încearcă să-l exprime ţipetele, lacrimile, mîngîierile, sărutările, suspinele..." E vorba adică să împiedicăm ca sub pretext că purificăm spiritul, pentru a face din aceasta absolutul intelectual, să facem ca el să devină steril şi imuabil. Dar, în realitate, sterilitatea aceasta şi imobilitatea constituie suferinţa omului şi suprema experienţă a poeziei : „Omul suferă fiindcă nu găseşte în miezul eului nimic într-adevăr real, de care să se poată sprijini ; fiinţa se sustrage la infinit, n-are chip, e inaccesibilă, eterogenă" [1]. E un orgoliu al conştiinţei care dă naştere nefericirii sale. Problema e mereu aceea a adevărului rîvnit şi întrevăzut, dar niciodată dobîndit :

„Dacă există un punct tragic în destinul lui Valéry, de care depinde destinul poeziei sale, iată-l : se pare că el nu poate concepe spiritul pur şi tot ce se opune acestuia (fiinţele, lucrurile, universul) decît sub semnul negaţiei. Spiritul tinde să devină o «forţă fără obiect», incapabilă de a-şi dovedi sieşi existenţa. Iar în ceea ce priveşte universul, oricît de mult l-ar iubi poetul, oricît i-ar mîngîia formele şi chipurile, spiritul nu acceptă să vadă în el decît un inamic, o imperfecţiune, o impuritate." [2]

Din toate acestea se configurează o estetică (şi, în legătură cu ea, o poezie) situată la limita cunoaşterii, acolo unde hotarul dintre spirit şi lucruri, dintre conştient şi inconştient, dintre raţional şi iraţional, cum afirmă Raymond, au punctele lor de tangenţă. Pe de altă parte, într-o pagină de Paul Valéry nu putem totdeauna separa discursul angajat de eleganţa „causeur-ului". În măsura în care înălţa poezia în sfera cunoaşterii şi a intelectului, el făcea să coboare speculaţia însăşi la nivelul poeziei şi al imaginaţiei. În ultimă analiză, principiul „poeziei pure" apărat de Valéry cu o atît de obstinată fidelitate, se transformă într-una din acele nenumărate

[1] Marcel Raymond, op. cit., p. 168. [Trad. cit., p. 224. N. trad.].
[2] Marcel Raymond, op. cit., p. 168. [Trad. cit., p. 225. N. trad.].

reconfirmări a emancipării de orice formă ideologică şi de contagiunea conţinutului discursiv şi empiric.[1] Într-adevăr, pentru Valéry, şi filozofii sînt nişte poeţi, şi ei ajung să constituie sau să intuiască adevăruri de fantezie. După cum afirmă el, din sistemele speculative nu rămîne decît ceea ce e mărturie artistică, invenţie, inspiraţie mentală.[2]

5. N-ar fi posibil să concepem istoria poeziei secolului XX şi regenerarea limbajului ei fără prezenţa lui Paul Valéry şi a culturii contemporane pe care el o rezumă şi o sporeşte prin propria sa lucrare literară. Conştiinţa momentului intelectualist în experienţa artistică modernă nu poate fi disociată de intervenţia lui Valéry care a conceput poezia tocmai ca o revelare neaşteptată şi fulgerătoare a unor fragmente

[1] „Estetica avangardei a culminat într-o adevărată *mistică a purităţii*, care dispune de dialectica ei specială şi chiar de propria ei dogmatică. Universalitatea unui atare principiu e uşor dovedită de faptul că noţiunea de puritate a poeziei, fie în sens psihologic de sentiment pur, fie în sens estetic de formă pură, e admisă chiar şi de scriitori cu înclinaţii prevalent ideologice. Se ştie, de exemplu, că Jean-Paul Sartre, deşi pune literatura în serviciul altor idealuri, continuă să o conceapă ca o formă de educaţie şi de acţiune în felul «filozofilor» veacului al XVIII-lea. Cu toate acestea, Sartre crede în schimb că versul, poezia şi poetul sînt absolut libere de obligaţia vreunui mesaj etic, social şi politic, şi le recunoaşte privilegiul de a fi exceptate de la obligaţia definită de el cu termenul *engagement*, cu alte cuvinte de la acea obligaţie practică şi doctrinară pe care el dimpotrivă o stabileşte în mod riguros, ca o supremă datorie, prozatorului şi nu numai criticului şi eseistului, ci şi însuşi romancierului. Că pentru Sartre conceptul de poezie pură există în paralel cu acela de artă abstractă, o demonstrează extinderea aceluiaşi privilegiu de gratuită libertate şi asupra creaţiei plastice şi figurative, şi, de asemenea, asupra persoanei artistice a pictorului şi sculptorului" (Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, p. 225).

[2] „Şi filozofia, cu alte cuvinte, nu e decît poezie (în ciuda lui Benda şi a lui Croce), adică un exerciţiu reductibil la *charme*, sau redus, în cel mai bun caz, la *savoir*, care e oricum subordonată adevăratei ştiinţe, aceea a lui *pouvoir*. Oricum ar fi, aflîndu-se pe acelaşi plan cu gratuitul, nu e de mirare că în sistemul lui Valéry, cele două arte îşi împrumută reciproc calităţi gratuite sau defecte; şi, în timp ce filozofia e împodobită cu tot felul de calităţi şi fantezii ale Muzelor, acestea din urmă se bucură în voie de o inexplicabilă diseminare de Idei, Esenţe, Probleme şi alte asemenea ficţiuni filozofice" (Italo Siciliano, *Il Romanticismo francese*, citat mai sus, pp. 373—374).

de adevăr îndelung sondate în intimitatea fiinţei. Carlo Bo amintea foarte oportun într-o scriere din 1946 [1] cuvintele din *Solitaire* şi dramatica investigare a adevărului :

„Mă aplec asupra golului din mine. Strig în această fîntînă. Ieşiţi, adevăruri ! Sper, cred în mod ferm că existaţi şi sînteţi unul singur... Nimic. Mereu acele bucăţele de intelect în haosul actual." Dealtfel, se poate afirma că o mare parte a poeziei veacului XX italian s-a limitat să capteze aceste bucăţele de intelect în haosul contemporan. Comentariul lui Carlo Bo dă dreptate marelui „intelectual" : „să admitem pentru moment că Valéry nu a mai dat şi altceva, dar totuşi, cîtă inestimabilă valoare au aceste aluzii, precizări, această fidelitate pentru adevărul spus cu orice preţ, această dragoste de puritate şi groază de amăgire : mi se pare că nici un alt scriitor al secolului nu a dat atîta... Valéry rămîne cu adevărat o măsură a conştiinţei noastre."

Dealtminteri, în ciuda dispreţului lui Benedetto Croce faţă de estetica lui Paul Valéry [2], un crocean de strictă observanţă, cum era Francesco Flora, respingînd fără rezerve principiile teoretice ale literatului francez, a fost obligat să recunoască larga lui influenţă în cultura contemporană şi îndeosebi în cultura italiană :

„Se ştie că succesul lui în Italia e mare : nu numai la acei nefericiţi interpreţi pe care soarta i-a dat scriitorului francez în schimbul celor şapte păcate pe care şi un om drept le comite în fiecare zi ; dar chiar şi

[1] *Il Faust di Valéry,* ulterior în volumul *Della lettura e altri saggi,* Florenţa, Vallecchi, 1953, pp. 352—356.

[2] În legătură cu un „mic tratat de estetică al domnului Leo Ferrero" (*Leonardo o dell'arte,* cu o introducere de Paul Valéry, Torino, Buratti, 1929), Benedetto Croce nu ezita să afirme că „Valéry nu a cercetat istoria doctrinelor poetice, artistice şi a frumosului, şi discută despre aceste lucruri din auzite, adresîndu-se unor oameni care nu sînt de meserie", şi conchidea : „Aşadar, fără să mă mai gîndesc la acest lucru, aş fi putut exprima o oarecare plăcută emoţie — asemănătoare cu aceea pe care o încerci pentru toate lucrurile ce vin din trecut — auzind din nou astfel de *enfantillages,* de care noi, în Italia, nu numai că ne-am dezobişnuit, dar le-am pierdut pînă şi amintirea" (ulterior, în volumul *Conversazioni critiche,* seria a III-a, ed. II, Bari, Laterza, 1951, pp. 44—46).

la unii critici de autoritate recunoscută, ca, de pildă, Gargiulo. Pentru a descoperi o rezervă mai pronunțată la adresa lui Valéry e nevoie să ne referim la observațiile lui Flora[1], după care, în stilul poetului și academicianului francez se descoperă o necontenită și disimulată emfază, în care, idei banale și elegant superflue, se oferă cu pretenția de profunzime obținută cu mare efort. Și Flora adăuga că e mai multă emfază într-o perioadă anemică de-a lui Valéry decît în întreg Victor Hugo. Apoi a apărut un studiu intransigent al lui Croce, scriitor care doar de puțin timp își îndreptase atenția asupra lui Valéry, și care avea să se considere vexat de prestigioasa aroganță a unui gînditor ce nu părea prea informat de adevăratul stadiu al cercetărilor în Europa și care ia și acum în serios ideea că, de pildă, critica e o «schemă» a operei de artă."

Delictul de lezmajestate al lui Valéry consta în a fi conceput o estetică și o critică în afara gîndirii lui Croce. Și, de aceea, Flora, menajîndu-l pe om și pe poet[2], avea să distrugă cu o dispreţuitoare îngîmfare pe scriitorul care îndrăznea să formuleze o teorie a artei și a gustului în termeni eterodocși:

„Emfaza aceasta ar putea să treacă drept o simplă lăudăroșenie franțuzească dacă n-ar ascunde și prezumția ideilor clare și distincte, îndeosebi a ideilor dificile. Induși în eroare de acel fel de a vedea asertoric, partizanii lui Valéry i-au adus laudele cele mai mari pentru stilul

---

[1] În vremea aceea, scria sub pseudonimul *Astolfo* în revista „Indidice" (20 martie 1930), apoi se cita în alte articole în „Ambrosiano" (noiembrie-decembrie 1931, ianuarie-februarie-martie 1932). Ulterior, în volumul *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936, pp. 59—60.

[2] „Îl respectăm pe Valéry mai mult decît îl respectă partizanii săi, cărora le place să numească dificile lucruri facile și banale (în acest caz galicismul e perfect justificat). Aceasta nu e o amabilitate a noastră, ci un mare merit al lui, dacă-i recunoaștem un talent de seamă și o structură semnificativă. Trebuie să adaug — continuă Flora — că admirația mea pentru demnitatea severă a lui Paul Valéry în scrisul său e din ce în ce mai mare. Printre atîți scriitori lipsiți de onestitate și care dintr-un josnic și iresponsabil orgoliu sau dintr-o imprudentă ignoranță ajung să susțină principiile care neagă personalitatea omenească, iată unul dintre puținii oameni care merg cu fruntea sus și răscumpără onoarea socială a scriitorilor" (op. cit., p. 59).

exact, care dă cont de orice demers mental printr-o cercetare lucidă și aprofundată. Expresia «aprofundat» e utilizată foarte frecvent de Valéry și de discipolii săi. Or noi știm, dimpotrivă, că dacă există vreun scriitor mai puțin capabil de exactitate și de rigoare în idei (dincolo de modalitatea strict gramaticală și exterioară) acesta e tocmai Valéry, al cărui merit, atît cît e, este acela al unui poet și nu al unui critic sau gînditor. Astfel, el a putut confunda precizia abstractă a matematicilor, care sînt un fel de a număra și măsura dar nu de a înțelege lucrurile, cu exactitatea conștiinței reflexive, sau, dacă vrem, cu aceea a logicii."

Dar, de fapt, prin detronarea lui Paul Valéry pe terenul teoretic, se urmărea să se dea o lovitură mortală și să se reteze din rădăcină poezia ermetică. Lăsînd deoparte legitimitatea unei atari intransigențe polemice (care caracterizează idealismul crocean), ceea ce merită să fie notat e divorțul dintre critica idealistă și academică, și literatura militantă, care în următorii ani se va agrava. Într-o carte de Alfredo Gargiulo, invocată de Flora, e schițată pe scurt situația criticii literare italiene din jurul anului 1940.[1] Pe deoparte, detractorii celei mai recente poezii și ai caracterului ei dificil și obscur „ajunseseră repede la concluzia că în cele din urmă era vorba doar de ceva arbitrar ; de un soi de arbitrar concertat în chip maliții de acei scriitori : poeți și critici" ; iar pe de alta, că ar fi lipsit „o sistematizare critică" a noilor poeți, întrucît „cei de vîrsta lor sau aproape de vîrsta lor, cărora le revenea această sarcină, se achitaseră de ea devenind ei înșiși obscuri" ; și „în majoritatea cazurilor, în loc să facă o critică propriu-zisă, mai curînd își dezvăluiau peripețiile adeziunii la scriitorul examinat, neinterpretîndu-l așadar, pierzînd din vedere tocmai operele, dacă nu psihologia ; iar „această relatare interioară devine, destul de des, indescifrabilă".

E sigur că noua poezie a secolului XX a urmat calea plină de riscuri a simbolismului, care nu se resemnează să înre-

[1] Cu ocazia anchetei asupra ermetismului inițiată de revista „Primato" (în nr. 7 din 1940) și suspendată „datorită unuia din obișnuitele dispoziții de sus" (Alfredo Gargiulo, *Letteratura italiana del Novecento,* Florența, Le Monnier, 1958, eseul final : *„Ermetismo" nella poesia e nella critica,* pp. 701—703).

gistreze semnele naturii şi ale sensibilităţii în situaţia lor efectivă, ci în acelaşi timp corupe valorile obişnuite ale intelectului : o poezie dificilă, obscură, ambiguă, exact ca şi poziţia intelectualistă şi înclinată spre misticism a lui Paul Valéry [1], la hotarul ce desparte o ambiţioasă sete de cunoaştere ideografică de o nesfîrşită aspiraţie spre lumi şi semnificaţii necunoscute şi suprarаţionale. E destinul dramatic al unui poet care cultivă în sinea sa o vocaţie apolinică, dar nu izbuteşte să se elibereze de cea mai insidioasă fascinaţie dioniziacă.

[1] O dovadă foarte recentă în acest sens o oferă criticul german Hans Egon Holthusen (în eseul *Le lettere di Paul Valéry,* 1958, cuprins în volumul său *Situazioni della Poesia,* trad. ital. de V. M. Villa, Milano, Mursia, 1966, pp. 201—206). El pleacă de la considerentul că lumea literară de azi continuă să fie moştenitoarea şi tributara maeştrilor născuţi între 1860 şi 1890 (ulterior, „nici unul nu pare a atinge proporţiile unui Proust şi Joyce, Benn şi Rilke, Claudel şi Hofmannstahl, Gide şi Mann, Valéry şi Eliot, pentru a cita numai cîteva nume din lumea literară"). Şi adaugă : „În falanga aceasta de cuceritori şi de întemeietori de noi adevăruri se află şi francezul Paul Valéry, mort în 1945, unul dintre cei mai radicali gînditori şi poeţi, şi chiar unul dintre cei mai radicali francezi. Admirator fără rezerve şi urmaş al lui Mallarmé şi al tradiţiei simboliste în genere, păstrător rigid al spiritului cartezian în Franţa contemporană, apărător al acelei conştiinţe «mediteraneene» a cărei existenţă fizică nu a ieşit decît rar din triunghiul magic Paris-Roma-Madrid, el nu numai că a sporit tezaurul poetic al poporului său cu un nou model suprem de demnitate şi valoare, dar a şi ştiut să introducă în monologul tragic al sufletului european o temă de energie şi coerenţă pătrunzătoare. Chiar şi în Germania, Valéry e socotit unul dintre cei mai autorizaţi iniţiatori ai literaturii moderne".

PERSONAJUL ÎN CĂUTAREA UNUI AUTOR

1. Dacă ar fi să facem un bilanț al secolului XX literar italian într-o perspectivă cît se poate de largă, europeană și americană, n-ar fi greu să-l încheiem dacă nu în favoarea scriitorilor italieni, cel puțin spre onoarea lor : într-adevăr, ei poartă nume ca Antonio Fogazzaro, Giovanni Verga, Emilio De Marchi, Mario Pratesi, Italo Svevo, Luigi Capuana, Federico De Roberto. E tot atît de adevărat că pe plan internațional nici unul dintre aceștia, cu excepția lui D'Annunzio, nu a dobîndit succesul și răsunetul meritat. Recunoașterea a venit, chiar generoasă, nu însă de la început, și numai din partea unui foarte limitat și restrîns cerc de intelectuali distinși.

Secolul XX italian s-a înfățișat pe scena Europei și a Americii cu un singur autor, cu Luigi Pirandello, care foarte curînd și-a asumat rolul unuia dintre cei mai importanți exponenți și interpreți ai crizei moderne. Cazul lui Pirandello este de asemenea și ieșit din comun. Mai curînd detestat și chiar snobat de critica oficială italiană, îndeosebi grație lui Benedetto Croce, care în scrisul lui Pirandello își vedea compromisă însăși concepția sa despre artă, scriitorul sicilian a făcut școală și prozeliți în străinătate, pe scenele de prestigiu ale unor capitale ca Paris, Berlin, Madrid, New York. Fără prezența lui nu se pot înțelege aspectele cele mai moderne ale dezvoltării teatrului.

Cu Luigi Pirandello, disoluția personajului ia o formă radicală. Încă din 1904, cu romanul *Răposatul Mattia Pascal*, eroul se descompusese, identitatea lui pierduse pînă la neverosimil. El trăiește și moare, renaște și moare din nou fără a avea un adevărat chip. Acea personalitate, pe care optsprezece veacuri de creștinism încercaseră s-o reconstituie înlăuntrul conștiinței, ca un cîștig și ca o unificare a tuturor momentelor experienței, se dezagrega acum dintr-o dată. Pierderea identității e completă. E cazul să ne întrebăm cum ar putea continua să trăiască cineva care ar fi privat de ea.

Personajul care se născuse din rătăcirile lui Ulise, ca un făuritor al destinului său şi ca un scop al cunoaşterii, se dezagregă acum şi se pulverizează : pe pragul mizer şi de netrecut al incognoscibilului şi al interdicţiei.

Luigi Pirandello pleca de la ideea că atît personajul cît şi realitatea nu existau prin sine, ci căpătaseră realitate printr-un proces de abstracţie mentală. Într-adevăr, ceea ce-i făcea să existe era numai raportul dintre ei. În momentul în care conştiinţa modernă le atacase raţiunea şi legăturile, personajul şi realitatea au dispărut. Încă de pe vremea lui Immanuel Kant oamenii considerau că valoarea vieţii se află în noi înşine şi că realitatea nu ne poate oferi nimic care să nu fi fost mai întîi un ideal al nostru, o certitudine. Şi, de aceea, o dată ce personajul a pierdut acest sentiment al valorii şi drumul spre mîntuire, realitatea a devenit un vestmînt gol şi inert. Cum să-l îmbrace omul ? Nici el nu mai are un corp după care să-l ajusteze şi pe care să-l îmbrace. Eroii lui Pirandello sînt reduşi la automatismul unor manechine, al unor marionete, al unor măşti. Cine va putea să-i scape din această stare de abstracţie şi dispariţie şi să-i readucă în curentul existenţei ? Personajele lui Pirandello sînt tocmai *nişte personaje în căutarea unui autor*. Celebra lui comedie datează din 1921. Data aceasta poate fi considerată memorabilă în istoria reformei literare a vremii noastre. Şi cine ar fi *autorul* care să redea personajului identitatea, adică raţiunea lui de a fi ? Cine ştie : un Dumnezeu, o credinţă, o revoluţionare a societăţii, sau mai curînd fantezia artistică, care încă o dată, ca pe timpul platonismului şi apoi al Romantismului, s-ar înălţa la rangul de demiurg al vieţii şi al realităţii ? Încă o dată, catarsisul poeziei ar putea constitui pentru om singura resursă de a se actualiza, de a-şi restaura propria conştiinţă, de a-şi glorifica identitatea : şi poate de a se întîlni din nou cu transcendenţa.

Nu se poate desigur susţine că personajul pirandellian cîştigă ceva în sensul densităţii şi al profunzimii. Rigiditatea mecanismului său psihic pare să excludă o ţesătură de sentimente intense şi complexe. Dar autorul introduce o nouă dimensiune în topografia morală. La prima lor întîlnire, actorii teatrului pirandellian apar ca nişte fantoşe, şi par din

punct de vedere constitutiv inadecvaţi să experimenteze o subiectivitate intrinsec omenească. Sînt nişte marionete conduse de o pasiune, de un raţionament, de un miraj. Nu se simt proiectate spre viitor, în conformitate cu evoluţia clasică a personajului, ci mai curînd se îndreaptă cu obstinaţie spre trecut, care reprezintă în definitiv un fragment al timpului prezent, dar coagulat şi cristalizat. Fiecare dintre ei trăieşte nu atît o experienţă personală, cît un „caz", un tip de cazuistică. Viaţa lor e înfăţişată în starea de „ipoteză", potrivită mai curînd cu o „dezbatere" decît cu o reprezentare. Psihologia se află redusă la o diagramă de scheme. Nu e vorba de o dinamică a sentimentelor, ci de o constantă cristalizare a lor. Orice sentiment sau interes devine paranoia şi paroxism. Eroii noii literaturi sînt maniacii. Ei îşi vor afla epopeea în conştiinţa halucinată a lui Kafka. Deocamdată teatrul lui Pirandello îi prezintă în cadrul experienţei comune, cu mai multă stilizare în sutele sale de nuvele, din care s-a născut totuşi cea mai mare parte a comediilor.

2. Printre romanele lui Luigi Pirandello (*Exclusa* datează din 1901 şi *Bătrîni şi tineri* din 1913), *Răposatul Mattia Pascal* (din 1904) e opera cea mai realizată din punctul de vedere artistic şi etic ce avea să-l ducă la *Şase personaje în căutarea unui autor* (1921) şi la *Henric al IV-lea* (1922). Dacă examinăm datele, această anticipare de şaptesprezece ani e importantă. Cînd scria *Răposatul Mattia Pascal,* Luigi Pirandello avea treizeci şi şapte de ani, iar pe vremea piesei *Şase personaje,* cincizeci şi patru. Cel mai original dintre romanele sale e desigur *Răposatul Mattia Pascal,* în care se poate vedea o anticipare a piesei *Şase personaje,* în ceea ce priveşte conceptul despre realitate ce se vădeşte în el.

Un soţ tînăr, istovit din cauza vieţii de provincie şi de frecventele certuri cu soţia şi cu soacra, pleacă de acasă şi nimereşte la Monte Carlo, unde reuşeşte să cîştige o mare sumă de bani, de natură să-l facă să-şi schimbe starea şi condiţia.

„Era după una din obişnuitele scene cu soacra-mea şi cu nevasta, care acum, otrăvit şi frînt cum eram de îndoita nenorocire ce nu de mult

încercasem, îmi pricinuiau o silă cu neputință de îndurat; nemaiștiind cum să lupt împotriva plictisului, ca și a dezgustului de a o mai duce în felul acela, vrednic de milă, fără vreun semn ori o nădejde de îndreptare, fără mîngîierea ce-mi venea de la copilița mea dulce, fără vreo mulțumire, oricît de mică, răscumpărătoare de amărăciune, pustiirea, cumplita jale în care fusesem prăbușit, împins de o hotărîre aproape negîndită, fugisem în oraș..." [1]

Și, cum, dintr-o știre din ziar află de propria sa moarte, fiind identificat (cu multă aproximație și ușurință, se înțelege) cu cadavrul unui sinucigaș (un disperat care se omorîse aruncîndu-se cu capul în jos în fîntîna casei lui Mattia Pascal) personajul nostru se hotărăște să profite de aceasta atribuindu-și o altă identitate.

„La urma urmei, ce mi s-ar fi putut întîmpla mai rău decît ceea ce suferisem și sufeream la mine acasă? M-aș fi îndreptat desigur spre alte lanțuri, dar mai grele decît cele pe care mi le smulgeam de la picioare nu mi s-ar fi putut părea, cu certitudine. Și apoi aș fi văzut alte țări, alți oameni, altă viață și m-aș fi eliberat cel puțin de opresiunea care mă sufoca și mă zdrobea."

Și în felul acesta el speră să-și refacă viața și să-și realizeze alt destin.

„Sentimentul ce trecutele întîmplări mi-l dăruiseră despre viață nu trebuia să mai aibă de-aci înainte drept de ființă în ochii mei. Eram pus a-mi cuceri un nou sentiment al vieții, fără a mă prevala cîtuși de puțin de la netrebnica experiență a răposatului Mattia Pascal. Atîrna numai de mine: trebuia și puteam să-mi făuresc destinul meu nou, în măsura în care Fortuna voise să mi-o îngădui. — Și înainte de toate, îmi spuneam în sinea mea, voi purta grija libertății mele: pe căi netede și pururi neumblate o voi plimba, nici veșmînt de povară n-o să-i dau a purta vreodată [...] Voi încerca să mi-o plămădesc mai curînd cu lucrurile ce, obișnuit, sînt zise neînsufletite, și voi porni în căutarea desfătătoarelor

[1] Citățm din volumul *Tutti i romanzi*, îngrijit de Corrado Alvaro, Milano, Mondadori, ed. III, 1963, p. 307. [În românește: *Răposatul Mattia Pascal*, trad. Tașcu Gheorghiu, Buc., E.L.U., 1968, p. 71 N. trad.]

privelişti, a galeşelor lăcaşuri tihnite. Îmi voi face cu-ncetul o educaţie nouă; mă voi transforma cu dornică şi stăruitoare rîvnă ca, pînă la urmă, să pot spune nu numai a fi trăit două vieţi, ci a fi fost cu adevărat doi oameni."[1]

E acum domnul Adriano Meis, o reîncarnare a Răposatului Mattia. Se duce să se stabilească la Roma şi-şi alege locuinţa în vecinătatea unei pensiuni ciudate de familie. Proprietarul, domnul Anselmo Paleari, găzduieşte, în afară de fiica sa Adriana, pe un oarecare Terenzio Papiano, văduv de la cealaltă fată, Rita, şi care face pe stăpînul în casa socrului său. E un tip de nemernic abuziv şi periculos. Împreună cu el locuieşte fratele său Scipione, aproape bolnav de epilepsie, care nu ştie să facă altceva decît să fure. O victimă a lui Papiano, profesoara de pian Silvia Caporale care fusese deja escrocată de ticălos, continuă să stea în pensiunea domnului Anselmo, care o respectă, oarecum din milă, dar mai ales din cauza virtuţilor de medium ale acesteia.

În acest mediu, care nu mai e acela al casei şi nici al provinciei sale, eroul îşi joacă din nou existenţa sa reîncarnată şi soarta sa recalcitrantă şi dublată. Nu uităm că această situaţie, dedublarea personajului, e caracteristică pentru structura narativă şi teatrală a lui Pirandello. Acum, în jurul Răposatului Mattia se ţese din nou trama vieţii, cu acea parte de sugestiv şi de fermecător pe care ea o păstrează totdeauna şi pe care o dăruieşte arareori şi cu pipeta, dar se ţese şi cu acea mare, chiar prea mare, parte de tristeţe, de mizerie, de mărginire, de meschinărie ce se leagă de societate, de realitate, de experienţa de fiecare zi şi de fiecare clipă.

Răposatul Mattia avusese un moment de inspiraţie fericită, atunci cînd îşi luase un alt înveliş şi se eliberase de obligaţiile unei vieţi uniforme, degradante, înjositoare.

„Tăiată dintr-o dată orice amintire în mine a vieţii anterioare, neabătut în gînd de la hotărîrea de a reîncepe din clipa aceea o nouă viaţă, eram cuprins şi purtat parcă de o fragedă bucurie copilărească;

[1] Ed. cit., p. 333. [Trad. cit., pp. 103—104. N. trad.]

îmi simţeam ca reîmplinindu-se feciorelnică şi strălimpede conştiinţa, şi cugetul treaz şi gata să tragă folos din orice pentru durarea eului meu celui nou. Estimp, sufletul îmi clocotea învolburat în bucuria libertăţii aceleia proaspete. Niciodată nu văzusem oamenii şi lucrurile aşa; aerul, între ei şi mine, părea să se fi dezceţoşat dintr-o dată [...] Soarta mă dezlegase pe neaşteptate de orice intrigă, mă alesese de-o parte de grăunţele vieţii comune, mă făcuse spectator străin..." [1]

El îşi dă seama că poate trăi altfel, liber, dar nu ştie în ce formă. Şi iată intuită tragica pedeapsă a oamenilor care nu izbutesc să se elibereze din existenţa ce-i modelează şi în cele din urmă îi întemniţează şi, pe de altă parte, dacă izbutesc, chiar recurgînd la o mistificare ilegală şi improbabilă, îşi pierd imediat acel simţ al vieţii care-i stimulase pentru o clipă şi-i făcuse să intre din nou în cercul fanteziei, şi cad din nou în obişnuinţele de totdeauna, sau mai bine zis, în mecanismul inevitabil, redevin victime sau strigoi ai unei societăţi care-i trădează, îi chinuieşte, sau îi face să dispară fără putinţă de scăpare. Pentru că în zadar vor ei „să scoată logica întîmplării, cum s-ar spune sînge din piatră".

Încă de la acest roman, Luigi Pirandello punea în termeni precişi şi tranşanţi chestiunea autonomiei dintre om şi realitate, şi în primul rînd imposibilitatea primului de a o trăi fără a se lăsa dominat de ea. Atît Mattia Pascal cît şi colocatarii din pensiunea lui Anselmo Paleari sînt „blocaţi", fac parte din realitate, ca rădăcinile unui arbore secular, sînt inamovibili, deoarece ei înşişi constituie imobilitatea existenţei, şi ori de cîte ori încearcă să evadeze, o iau în spate ca pe propria lor piele. Numai Răposatul Mattia a reuşit pentru o clipă să se revolte, şi a izbutit să taie legăturile graţie unei împrejurări excepţionale şi aproape ireale. Şi pentru o clipă e disponibil şi ar putea să-şi desfăşoare viaţa pe care şi-o intuieşte confuz înlăuntrul său, ca o perpetuă insatisfacţie. El e primul „personaj în căutarea unui autor". Dar realitatea, care e în definitiv maieutica destinelor umane, îl cuprinde din nou şi-l cufundă iar în mocirla ei, readucîndu-l

[1] Trad. cit., p. 107. (N. trad.)

la condiţia iniţială, cu o automată neîndurare. Şi totul se repetă :

„Trebuia să ucid acea nebunească, neroadă nălucire care mă chinuise, mă sfîşiase timp de doi ani, pe acel Adriano Meis, condamnat să fie un mişel, un mincinos, un nemernic ; pe acel Adriano Meis trebuia să-l ucid, care fiind cum era, un nume calp, trebuia să aibă şi creierul de cîlţi, de mucava, inima de gumilastic, vinele în care un fir de apă vopsită va fi curs în loc de sînge : atunci, da ! Haide, jos, jos, tristă paiaţă respingătoare ! Acolo, înecat ca Mattia Pascal ! La rînd, fiecare ! Acea umbră de viaţă, născută dintr-o minciună macabră, se va fi încheiat, astfel, tot cu o minciună macabră !" [1]

Tocmai structura însăşi a societăţii, morala ei, obiceiurile, tradiţiile şi prejudecăţile ei, chiar şi sentimentele însăşi, schematizate acum şi sterilizate, sînt cele care nu mai îngăduie omului să elibereze prin sine însuşi o existenţă a sa, un destin personal, o voce individuală. Aceasta e problema esenţială a artei lui Pirandello. Imposibilitatea omului de a ieşi din sclavia istoriei, de a se realiza fără a suporta lumea deja făcută de alţii şi de trecerea vremii. Drama *Răposatului Mattia Pascal* e în conştiinţa negativă a realităţii, care pe vremuri constituia pentru scriitori arena în care se luptau eroii lor şi se verificau miturile lor etice şi sociale, iar acum se află dezarticulată, redusă la minimum, aproape abolită. Realitatea încetează de a mai fi o cale de acces a vieţii. Şi, totuşi, ea e aşezată aici, neputincioasă, înspăimîntătoare, monstruoasă cînd nu e doar grotescă. Iată epigraful unei vieţi :

„Coborît în stradă, mă simţii încă o dată rătăcit, şi de data asta chiar aici, în orăşelul meu natal : singur, fără casă, fără nici o ţintă. — Şi acum ? mă-ntrebai. Încotro ? — Pornii uitîndu-mă la lumea, care trecea. Dar cum ? Nimeni nu mă recunoştea ? Şi, totuşi, eram acelaşi, oricum : «Ia uite la străinul ăla, cum seamănă cu bietul Mattia Pascal ! Dacă-ar avea ochiul un pic mai strîmb, ai zice că e chiar el.» Dar acum !

[1] Ed. cit., p. 447. [Trad. cit., p. 240. N. trad.]

Nimeni nu mă recunoştea, fiindcă nimeni nu se mai gîndea la mine (...) Nimeni, nimeni nu-şi mai amintea de mine, ca şi cum n-aş fi fost niciodată..." [1]

3. În „prefaţa" la *Şase personaje în căutarea unui autor* (1921) Pirandello face apel la „fantezie", care „de atîţia ani" se află în „slujba artei *sale* (şi parcă ar fi ieri) o sprintenă slujnicuţă, care nu e totuşi atît de nouă în meseria ei." [2] Cum s-ar spune : o fantezie harnică şi neobosită care furnizează artei scriitorului subiecte şi teme mereu noi, şi de fiecare dată îi pune la încercare „meşteşugul" ca la început. Cu alte cuvinte, o capacitate de a ajunge din nou, de la o operă la alta, la inocenţa artei. Un „meşteşug" care nu e meşteşug. Şi fantezia „se amuză să-*l* ducă în case, pentru ca *el* să scoată de acolo nuvele, romane şi comedii, oamenii cei mai nemulţumiţi din lume, bărbaţi, femei, copii, încurcaţi în stranii întîmplări din care nu izbutesc să mai iasă ; contrariaţi în planurile lor ; dezamăgiţi ; şi cu care, în sfîrşit, e într-adevăr foarte greu să trăieşti". E o lume „nemulţumită" nu de a trăi, ci de a experimenta acele împrejurări de care a legat-o soarta. E o lume ce se simte frustrată în intenţiile ei, în speranţele ei. De aceea sînt înşi însetaţi de a trăi, de a se elibera din formele şi schemele la care i-a obligat viaţa însăşi. Cel care ştie numaidecît să-i distingă şi să-i marcheze, în sfîrşit, cel care constituie intermediarul, regizorul lor e totdeauna „fantezia". Fantezia se află înăuntrul lor, ea e energia interioară care-i pune în mişcare şi-i ţine treji, activi, şi avizi. Acum „fantezia" l-a dus înaintea unei întregi familii.

„Mă aflu faţă în faţă cu un bărbat pe la cincizeci de ani, în sacou negru la pantaloni de culoare deschisă, cu aerul întunecat şi cu ochii neprietenoşi ai omului pus într-o situaţie înjositoare ; apoi, o femeie sub vălul ei de văduvă, care ţinea de mînă, de-o parte, o fetiţă de patru anişori, iar de cealaltă, un băiat trecut de zece ani ; o tînără impertinentă, provocatoare, tot în doliu, dar de un lux bătător la ochi, ieftin şi echivoc, tremurînd de nestăpînită mînie contra bătrînului umilit şi a unui

[1] Ed. cit., p. 470. [Trad. cit., p. 270. N. trad.]
[2] Traducere de Alexandra Bărcăcilă, în volumul : Luigi Pirandello, *Teatru*, Bucureşti, 1967, E.L.U., p. 24. (N. trad.)

tînăr de vreo douăzeci de ani, rămas mai încolo, închis în sine, ca şi cum n-ar fi putut suferi pe nimeni." [1]

Autorul continuă să insiste asupra procesului imaginativ al artei sale. Cum „ar putea spune vreodată cum în fantezia lui s-a născut şi de ce un personaj?" Aceasta se datoreşte faptului că „un artist, trăind, primeşte la sine mulţi germeni de viaţă, dar nu poate spune niciodată cum şi de ce, la un moment dat, fantezia lui a surprins tocmai pe unul dintre aceşti germeni, destinat să ajungă făptură adevărată pe un plan de viaţă deasupra lunecoasei existenţe zilnice" [2]. Ceea ce afirmă Pirandello poate părea întrucîtva evident şi dinainte prevăzut. Ar fi uşor să-i obiectăm că prin aceste observaţii asupra fanteziei şi personajelor el nu precizează nimic, ci se menţine în generalităţi. În cele din urmă, trebuie totuşi să admitem că atunci cînd autorul dă unele explicaţii despre creaţia sa artistică, el se dovedeşte destul de naiv. La drept vorbind, am fi preferat ca el să-şi explice într-un mod mai dialectic întronarea fanteziei şi mecanismul structural al comediei. Şi, totuşi, chiar şi în aceşti termeni, pagina lui Pirandello ajută la precizarea unui anumit fel de a lucra a minţii sale, la o restrîngere a experienţei sale artistice. Bunăoară o operă ca *Şase personaje*, pe care critica o situează prea uşor pe un plan intelectualist şi silogistic, e readusă de scriitor la procesul ei de naştere mai intuitiv. Ceea ce interesează aici e tocmai această rebotezare a artei sale în termeni de ortodoxie artistică. Pentru el e importantă înainte de orice funcţia vitală a personajelor sale, „spontaneitatea" irezistibilă cu care ele îi apar la orizontul imaginaţiei, forţa covîrşitoare pe care prezenţa lor o conţine, nivelul înalt al experienţei ce le însufleţeşte şi le face să vibreze ca nişte forţe dinamice imposibil de zăgăzuit:

„Pot zice doar, — adaugă scriitorul — că fără să le fi căutat dinainte m-am trezit cu ele, vii să le pot atinge, vii să le pot asculta pînă şi răsuflarea acestor Şase Personaje prezente acum pe scenă. Şi erau

[1] Idem, p. 24. (N. trad.)
[2] Idem, p. 25. (N. trad.)

acolo, fiecare cu frămîntarea sa ascunsă, uniți prin nașterea și desfășurarea întîmplărilor în care sînt amestecați, și așteptînd să le fac eu intrarea în lumea artei, să compun eu din persoanele lor, din pasiunile și cazul fiecăruia, un roman, o dramă ori măcar o nuvelă." [1]

Dacă examinăm cu atenție acest citat, ne dăm seama că autorul fixează de două ori raportul dintre viață și artă. Se pare, cel puțin dacă lăsăm deoparte orice legitimă suspiciune, că în conștiința autorului, ca un reflex al conștiinței personajelor sale care cer cu insistență acest lucru, se configurează o problemă esențială : că pentru a se realiza, viața are nevoie de perspectiva artistică. Personajele lui Pirandello cer să „intre în lumea artei", și el a afirmat primul că fiecare din eroii care-l solicită, adică „germenele de viață" surprins în însuși actul existenței („trăind"), experimentează această parabolă care-l introduce „în fantezie pentru a deveni el însuși o ființă vie pe un plan de existență superior nestatornicei existențe cotidiene". Dacă privim mai atent, aici se află cea mai complicată confuzie a conștiinței pirandelliene. E vorba de un „germene de viață", care prin mijlocirea „fanteziei" devine „ființă vie" pe „planul superior" al existenței artistice. Și se pare că „existența cotidiană", declarată fără multă vorbă „nestatornică", trebuie să-și găsească salvarea doar în „inventivitatea" și în „constanța" artei. Raportul dintre viață și artă e răsturnat. Personajul evită viața nu pentru că se simte respins și dezamăgit de ea, ci pentru că își dă seama că viața e precară, incoerentă, eluzivă : în ultimă analiză, pentru că o consideră inferioară felului în care el ar fi dorit să trăiască în cadrul experienței sale personale și nesatisfăcute. Așadar, el face apel la artă și la fantezia sa : și aceasta nu atît pentru că ea ar oferi existenței o dimensiune exemplară și eternă, ci pentru că o realizează, o dezvoltă, îi dă un sens și o valoare. Pe scurt, viața se exprimă în artă. Și desigur nu în sens romantic (arta ca viață) nici în sens decadent (viața ca artă) nici în sens clasicist (arta ca o mitizare a vieții), ci într-o perspectivă nouă, specială : arta nu numai că e revelația vieții, dar constituie și soluția ei. Ne aflăm, după cum

[1] Idem, p. 25. (N. trad.)

se vede, în cadrul esteticii romantice. Dar noutatea poziției pirandelliene constă în această deschisă elaborare a artei ca viață, ca adevăr al existenței, ca certitudine a experienței: căci fără artă, adică fără intervenția fanteziei, atît viața cît și experiența ar fi incomplete, vane, lipsite de formă.[1]

Aceasta explică de ce în imaginația și în tehnica lui Pirandello prevalează expedientul „teatrului în teatru", identificarea personajului cu actorul, a omului cu eroul interpret. Se înțelege că în acest fel adevăratele personaje sînt actorii, adevăratele întîmplări existențiale, reprezentarea scenică. Dar ceea ce caracterizează metoda lui Pirandello e tocmai procesul invers, dublura acestei concepții sau modalități de a simți arta și viața. Cu alte cuvinte, în acest caz, rezultă că teatrul se află în viață, că existența face din indivizii vii niște actori ai săi, niște regizori ai experienței lor. Această identitate nu privește demnitatea artei sau rolul teatrului sau datoria actorilor: ci e o evaluare a dimensiunilor omului, o perspectivă asupra realității. A te simți nerealizat în viață și a aspira să dobîndești împlinirea pe scenă și în cadrul interpretării dramatice nu e o „filozofie" cum ar vrea criticii care au izbutit să-l convingă de aceasta și pe autor, ci e un destin al omenirii, așa cum rezultă din sensibilitatea artistică.

---

[1] Luînd ca pretext recenta reluare a piesei *Șase personaje...* (de către compania teatrală De Lullo-Falk-Valli-Albani), Francesco Bernardetti a scris o pagină de exegeză teatrală foarte pătrunzătoare: „Ce urmărea oare Pirandello? Ce voia? O artă nouă, sinceră, fără podoabe, și mai ales urmărea adevărul. Dar ce e adevărul? El și-a dat dintr-o dată seama că personajele abia născute în sufletul poetului capătă imediat o viață autonomă, cu cerințele ei, greu de controlat și de stăpînit... Evocînd niște năluci, Pirandello a rupt, a fărîmat astfel teatrul din vremea sa și a sugerat noi și surprinzătoare dimensiuni teatrale precum și prezența inefabilului între pînzele vopsite și reflexele artificiale ale rampei. După ce a stabilit cu atîta meticulozitate «realistă» mediul dramei, după ce a indicat trăsăturile pitorești, de schiță, a supus treptat unui șoc reprezentația, a eliberat-o de toate minuțiile realismului, de spiritul polemic, de o ideologie gratuită, de o psihologie incontrolabilă și a deschis scena miracolului, aparției acelor personaje atît de vii într-adevăr și totuși încă nu destul de vii, cele șase personaje care vor să trăiască mai mult, și complet, cu extremă luciditate, și care se vor risipi ca toate visele în tainele infinitului" (în volumul său: *Spettacoli e commedie. Cronache drammatiche,* Torino, Edizioni dell'Alberto, 1964, pp. 161—162).

Bineînțeles că o atare premisă sau prezumție creează o serie de echivocuri și de ambiguități. Autorul își face iluzii atît în realizarea lui artistică cît și în reflecțiile critice sau teoretice. Și el continuă să oscileze între doi poli opuși — cum se întîmplă de altfel și cu elementele creației sale : viața ca natură, explozivă și de nestăpînit, și conștiința care ar vrea să se situeze pe un plan filozofic, adică, între reprezentare și speculația intelectuală, între imaginație și logică. Aceasta e dialectica internă a universului pirandellian. Abia și-a caracterizat fantezia ca fiind în serviciul artei, și și-a indicat procesul poetic în transferul de la un plan existențial caduc și schimbător la o regiune „superioară" a artei, că-l și năpădește din nou micul său demon silogistic, acea vagă aspirație de a face „filozofie", de a învestmînta arta într-o atmosferă speculativă, de discuție, de teorie. „Există scriitori — afirmă el — de natură mai specific istorică" care se mulțumesc să înregistreze viața, „dar mai sînt și alții care [...] — adaugă el — fără asemenea gusturi (și e de remarcat această precisă categorisire) simt o nevoie spirituală mai profundă, pentru care nu există figură, întîmplare, priveliște neîmbibată, ca să zic așa, de o anumită semnificație a vieții, și prin care să nu ajungă la o valoare universală" [1]. Dar aceasta face parte din procesul cel mai elementar al artei. Nu e de conceput în cazul nimănui o reprezentare a vieții, fără a avea sau a traduce, sau a simboliza „un sens al vieții". Orice reprezentare implică o interpretare. Și nu poți interpreta fără să conferi lucrurilor un sens, o valoare, o modalitate. Dar autorul continuă fraza pe care am citat-o, și intenția lui se ascunde în adîncuri atunci cînd spune : „Există scriitori de natură mai specific filozofică" ; și adaugă : „Din nefericire, eu aparțin acestei ultime categorii". Și aici se află punctul de unde termenul și noțiunea de „filozofie" nu se mai pot întoarce înapoi. A avea un sens al vieții e în realitate adevărata filozofie. Dar cînd autorul vorbește de „natură filozofică" el înțelege filozofia ca „sistem". [2]

[1] Luigi Pirandello, *Teatru,* trad. cit., p. 25. (N. trad.)

[2] Un critic recent, care e și un excelent prozator, Leonardo Sciascia (autorul volumelor *Ziua cînd se arată cucuveaua* și *Consiliul Egiptului*) ocupîndu-se de Luigi Pirandello (în volumul *Pirandello e la Sicilia,*

În cadrul mental al lui Pirandello, mai vitală şi mai pertinentă este, dimpotrivă, prima situaţie, care e poate aceea caracterizată de el drept „filozofie" ; adică, modul „teatral" în care sînt concepute personajele sale, care poartă scena în ei, care cunosc rampa chiar din viaţă, care se refugiază din realitate pentru a o exprima din nou şi a o reintegra pe scenă. Încă o dată, e vorba de alternativa viaţa ca natură şi viaţa ca reprezentare şi interpretare :

„Ele s-au şi desprins de mine ; trăiesc independent ; vorbesc şi se mişcă ; au devenit aşadar de sine stătătoare în această luptă pe care a trebuit s-o ducă împotriva mea, pentru viaţa lor ; personaje dramatice, personaje care se pot mişca şi vorbi singure ; şi se recunosc ca atare ; au învăţat să se apere de mine ; vor şti să se apere şi de alţii ! Atunci, poftim : să le lăsăm să ajungă acolo, la locul destinat personajelor dramatice, unde pot să prindă viaţă : pe scenă ! Şi să vedem ce-o să iasă..." [1]

Acum, devine evident că toate acestea nu se referă la nici un fel de „filozofie", ci la un anumit sens al vieţii şi, ceea ce contează mai mult, la o anumită valoare a fanteziei. Ceea ce incită pe scriitor e vitalitatea personajelor pe care imaginaţia i le aduce înainte, precum şi voinţa lor de a se întrupa pe scenă, pretenţia imperioasă de a fi interpreţi, de a se încarna în actori, de a se încrede în autor. Nu e vorba de vreo „filozofie" anumită ; sau, mai bine-spus, „semi-filozofia" poate fi strecurată în ele de la premisele intelectualiste pe care scriitorul le avea în minte ; dar ele se nasc şi se menţin printr-un act al fanteziei şi tot prin el pretind să fie acceptate, dezvoltate şi realizate de către autor, de către actori şi de către directorul trupei. Şi aici se exprimă sensul vieţii :

„Fără să vrea, fără să ştie, în clocotul spiritelor tulburate, fiecare, căutînd să se apere de acuzaţiile celuilalt, exprimă, cu patima şi zbuciu-

1961) defineşte această aspiraţie intelectualistă a scriitorului ca o „semi-filozofie" şi nu ascunde faptul că recurgerea la „semi-filozofii" asigură adeseori succes operelor de artă, pentru că sfîrşeşte prin a flata „semi-cultura" cititorilor sau a spectatorilor, şi le dă iluzia că se pot familiariza cu subiecte de natură intelectuală. Cu alte cuvinte, se văd admişi la o dezbatere de idei. Ceea ce e totdeauna o poliţă fără acoperire.

[1] Luigi Pirandello, op. cit., trad. cit., pp. 26—27. (N. trad.)

mul său, tocmai ceea ce ani de-a rîndul mi-a chinuit mie mintea: minciuna înţelegerii de la om la om, decurgînd inevitabil din goliciunea cuvîntului convenţional; multipla personalitate a fiecăruia, ca urmare a tuturor posibilităţilor de a fi ale fiecăruia şi, în sfîrşit, tragicul, imanentul conflict între viaţa în continuă mişcare şi preschimbare, şi forma ce o fixează cu rigiditate." [1]

4. După eşecul din 10 mai 1921 la teatrul Valle din Roma, comedia obţine un răsunător succes la Milano, doar patru luni mai tîrziu, şi autorul cîştigă adeziunea foarte importantă a lui Renato Simone, criticul teatral al ziarului „Corriere della Sera". În cronica lui sînt intuite temele fundamentale ale lucrării şi, îndeosebi necontenita oscilaţie a scriitorului între raţionament şi fantezie, între schemă şi poezie, între silogism şi sentiment. Recenzia poartă data ziarului: 28 septembrie 1921. În ea e redată prima parte, expoziţia intrigii:

„La ridicarea cortinei, ne aflăm pe o scenă, în întuneric, înainte de începerea repetiţiei. Actorii intră unul cîte unul, regizorul şi directorul trupei îi urmează, şi repetiţia începe. Şi iată că intră şase personaje aflate între realitate şi irealitate, cu trăsăturile feţei încordate spasmodic în sforţarea de a-şi găsi o expresie. Sînt: un om matur, cu părul blond şi rărit, stăpînit de o tristeţe aproape febrilă; o femeie palidă, care nu mai e tînără, îmbrăcată în doliu; o fată, şi ea în doliu, cu o expresie de obrăznicie în care e, deopotrivă, un dispreţ faţă de sine şi de alţii; un tînăr grav şi taciturn; un copil gînditor şi slăbit, şi o fetiţă de cîţiva ani. Intruşii aceştia declară că sînt personaje; personaje ale unei drame intuite, gîndite, schiţate, nu încă realizate, şi au în sinea lor forţa chinuitoare a dramei pe care trebuie s-o reprezinte, chiar s-o exprime, şi aşteaptă cu nerăbdare să trăiască această dramă şi să-şi găsească în ea propria lor entitate, determinarea lor, poate veşnicia lor. Ele caută un autor care să le scoată din acel infern nebulos în care se chinuie. Oare directorul trupei cunoaşte vreunul? Sau chiar el, ascultîndu-i şi privindu-i ce fac, ar vrea să construiască, pe cît se poate mai bine, o intrigă dramatică, în felul Commediei dell'Arte? Ele îl roagă,

[1] Idem, p. 27. (N. trad.)

insistă. Își țipă pasiunea; cînd din gura unuia, cînd din gura altuia ies fragmente ale poveștii lor, în mod confuz, și întîmplarea se limpezește încetul cu încetul, se ordonează ca fapt, ca succesiune de evenimente, dar încă nu ca frumusețe artistică. Se află încă în stadiul de adevăr brut și nu l-a atins pe acela al verosimilității; e o materie fără formă, stridentă, aproape jignitoare, prin fatala ei brutalitate.

Drama celor șase personaje e următoarea: bărbatul matur și-a dat seama într-o zi că soția sa (femeia în doliu) era o ființă neînsemnată, foarte diferită de el. Din căsătoria lor s-a născut un fiu, dar acest fiu nu era suficient pentru a constitui o legătură sufletească, deoarece între inteligențele celor doi nu exista o înțelegere și egalitate. Se întîmplă ca soțul să-și dea seama că un subaltern al său s-a îndrăgostit de soția sa; s-a îndrăgostit la modul inocent, pentru că se asemăna cu ea în bunătatea lui simplistă și în nulitatea intelectuală; iar femeia găsea în prezența acelei ființe umile o mare plăcere și o nevinovată satisfacție. În acest caz, se poate afirma că soțul a provocat el însuși păcatul celor doi; a vrut ca ei să se unească, să plece împreună, să alcătuiască o familie nelegală, dar liniștită, docilă și mulțumită în pasivitatea ei. Femeia a plecat de acasă, abandonîndu-și copilul; și de la amantul ei, incolor ca și ea, a avut trei copii: celelalte trei personaje în căutarea unui autor. Mai tîrziu, neînsemnatul tată al acestor trei copii a încetat din viață, și ea, sărmana femeie îmbrăcată în negru, s-a întors în orașul în care locuia soțul ei; nefericită și săracă, s-a întors acolo, iar fata ei cea mai mare, din cauza mizeriei și a ispitelor, a ajuns să se prostitueze; și, într-o zi, fără s-o știe, și fără ca și el s-o fi știut, a fost pe punctul de a se vinde soțului mamei sale, dar aceasta a apărut la timp, țipînd de groază, așa că această ticăloșie a fost evitată. Ba soțul plin de teamă și de remușcări, a adus în casa lui pe soția și pe cei trei copii ai acesteia. În acest moment a început o viață de chinuitoare neliniști. Fiul legitim al acelui tată și al acelei mame a privit cu o surdă dușmănie pe cei trei intruși și pe femeia care-i însoțea. Ea îl născuse și pe el, desigur, dar abia mai știa acest lucru, și l-a aflat tîrziu, într-un moment în care, după o părăsire atît de lungă, inima lui nu putea rămîne decît insensibilă.

Tatăl își dă seama că păcatul pe care era pe punctul de a-l comite, păcatul care nu reprezenta decît un moment din viața sa, un episod trecător, bizara lui familie i-l impută; iar familia îl consideră un simplu bătrîn inutil. Pe nedrept, căci el e cu totul altfel; și dacă uneori a fost un om cu trecătoare slăbiciuni fizice, o mulțime de alte forțe și glasuri,

voințe și aspirații freamătă în sufletul și în mintea lui. Mama celor patru copii nu are ochi decît pentru primul ei născut, pentru cel născut în mod cinstit, și imploră de la cel care o privește disprețuitor și îndepărtat mila unei priviri afectuoase.

Fata e stăpînită de o surdă ură, pentru că a intrat în acea casă printr-o întîmplare rușinoasă abia evitată; și, pentru a ascunde faptul că se rușinează de ea, își etalează disprețul și-i acuză pe ceilalți. Băiatul cel mic se simte singur, tolerat, neglijat, și se sinucide, în timp ce sora sa cea mică se înecă într-un bazin dintr-o curte. Aceasta ar fi o dramă, aceasta ar fi drama.

Și cele șase personaje vor ca drama să se realizeze și să se realizeze în conformitate cu adevărul sec al naturii lor; ei o trăiesc sub ochii directorului trupei și ai actorilor, în fragmente, anti-artistic, în întregime potențială și niciodată realizată. Cînd, mai tîrziu, actorii repetă scenele pe care personajele le-au debitat, cei șase nu se mai recunosc în ele, nu-și mai regăsesc drama; o văd generalizată și falsă; ei înșiși se simt dezindividualizați. Pînă cînd, la un moment dat, la sfîrșit, sforțarea aceasta continuă de a-și afla echilibrul, de a împăca adevărul cu arta, se întrerupe printr-o intervenție violentă a realității, prin focul de pistol cu care băiatul se sinucide, și nu se mai știe dacă aceasta e o rezolvare a dramei dinainte pregătită sau catastrofa neprevăzută a unei dureri prea vii în acel moment. Astfel, totul e nimicit, creația artistică devine pentru totdeauna imposibilă și cele șase personaje sînt trimise în lumea opacă a ființelor încă nenăscute și incapabile de a se naște."

5. Adevărul e că o piesă ca *Șase personaje în căutarea unui autor* nu putea să nu lase publicul perplex, cînd o puternică rezervă continuă să subziste și azi, după mai bine de patruzeci de ani de cînd se reprezintă pe scenele din toată lumea și de cînd se vorbește de ea în eseurile și în monografiile de specialitate. Deocamdată să vedem ceea ce afirmă însuși autorul în indicațiile de regie pe care le dă cu privire la prezentarea celor „șase personaje" : ele ar trebui să se distingă clar de grupul de actori, și autorul recomandă folosirea unor măști speciale :

„măști confecționate înadins dintr-o materie care să nu se umezească la transpirație și actorii să le poată purta cu ușurință, croite și lucrate în așa fel încît să lase liberi ochii, nările și gura. În felul acesta

se dă şi o interpretare sensului adînc al piesei. Personajele nu trebuie să apară ca nişte năluci, ci ca nişte realităţi create, construcţii imutabile ale fanteziei : deci şi mai reale şi mai consistente chiar decît Actorii, cu nestatornicia proprie naturii lor. Măştile vor sublinia expresivitatea figurii construite artistic şi fixate pe totdeauna cu exprimarea sentimentului de fond, care la Tată este *remuşcarea,* la Fata Vitregă *răzbunarea,* la Fiu *dezgustul,* iar *durerea* la Mama cu lacrimile de ceară prinse de cearcănele şi pometii ei livizi, cum vezi în imaginile sculptate sau pictate ale Maicii Plîngerii din biserici. Se poate specula şi îmbrăcămintea, dintr-o stofă şi o croială aparte ; simplă, căzînd în cute rigide, ca să dea volumul aproape statuar şi, în sfîrşit, în aşa fel încît să lase impresia că stofa aceea nu se poate cumpăra în orice prăvălie din oraş, nici croi şi confecţiona la orice croitorie." [1]

De aceea, scriitorul insistă asupra „imutabilităţii" „măştilor" : o creaţie a „fanteziei", care dă naştere nu numai unor „năluci" dar şi unor „realităţi" : numai că acestea din urmă trebuie să pară „construite artistic" şi deci „imutabile". Dar care e acea „fantezie" la care face apel scriitorul ? Fantezia artistică ? Cu alte cuvinte, fantezia le-a creat, le-a făcut imutabile : şi, apoi, în cursul desfăşurării piesei, tot aceeaşi fantezie nu izbuteşte să le dezvolte, să le realizeze. Dar e tot fantezia de la început ? Această a doua fantezie e fantezia artistului, adică a *autorului* pe care-l caută *Personajele,* pentru că de el depinde existenţa, viaţa lor. Dar să presupunem că prima fantezie, aceea care le-a făcut „realităţi create", se află situată dincolo de planul omenesc. E un dat care ne depăşeşte, care ne transcende. De fapt, e opera destinului, a vieţii înseşi. În definitiv, viaţa (printr-un complot al destinului şi al cauzalităţii) le-a făcut şi le-a fixat într-o condiţie precisă, inamovibilă, nemişcată. Ceea ce lipseşte anume evoluţiei lor e tocmai o adevărată fantezie umană, capabilă să le smulgă din ele însele şi să le transforme în personaje în acţiune, pe cale de a se realiza. Fiecare dintre ele se află legat : în primul rînd, de masca ce l-a creat astfel, adică de propriul său destin, care e în definitiv viaţa sa imposibil de substituit şi ireductibilă ; în al doilea rînd, de propria

[1] Idem, p. 42. (N. trad.)

conştiinţă, pentru că din acea viaţă, mai bine-zis din acea mască, el îşi face o raţiune, îşi fixează în sine o figură, o valoare, de la care nu poate deroga, de care nu se poate distanţa ; în al treilea rînd, el e condiţionat, necontenit şi fără scăpare, de stima celorlalţi, de aprecierea pe care fiecare o formulează despre el, şi pe care cel la care se referă nu o poate modifica şi nici respinge. *Personajul* are trei ordine de legături, de obezi. În fond, toate trei conlucrează la fixarea, la imuabilitatea, la interzicerea sa. Viaţa, destinul, societatea conspiră împreună la fixarea formei fiecărui personaj, împiedicîndu-l să se realizeze, să-şi dobîndească libertatea, care nu e decît o disponibilitate interioară şi spirituală. Şi, deci, îşi invocă „autorul". Dar autorul, „nerealizat", în fiecare dintre ele, în ele însele, în propria lor conştiinţă. Adevăratul conflict, drama adevărată a luat naştere în momentul în care cei şase şi-au dat seama că sînt nişte „personaje", adică nişte „măşti", nişte „realităţi create", nişte entităţi devenite imuabile. Fiecare şi-a jucat viaţa pe o singură carte. Nu au pierdut, în sensul că sînt mereu disponibili ; dar disponibilitatea lor nu are alt scop decît să redevină „mască", realitate creată şi imuabilă. Fiecare a rămas cu propriile cărţi în mînă, şi nu e cu putinţă să le schimbe, să le „joace".

Prima replică, cu un conţinut adecvat, în prima scenă, e datorată Tatălui, care spune : „Domnule, ştiţi că viaţa e plină de infinite absurdităţi, care fără jenă nici măcar nu au nevoie să pară verosimile ; pentru că sînt adevărate" [1]. Iar acum, autorul, teatrul, fantezia care-l inspiră, ce fac ? Fac „să pară adevărat ceea ce nu e ; fără necesitate, în joacă... Nu e oare treaba lor să dea viaţă pe scenă unor personaje imaginate ?" Scena dă viaţă unor „fiinţe vii, mai vii decît oamenii care respiră şi poartă haine ! mai puţin reale, poate ; dar mai adevărate !" Nu numai atît, dar — cel care vorbeşte e tot Tatăl : „natura se serveşte de instrumentul fanteziei umane pentru a continua, pe o treaptă mai înaltă, opera ei creatoare". [2] Şi pentru că „poţi intra în viaţă în atîtea feluri, în atîtea forme : pom sau piatră, apă sau fluture, [...] sau

[1] Idem, p. 44. (N. trad.)
[2] Idem, p. 45. (N. trad.)

femeie", iată „că te poţi naşte şi personaj!" Dar e vorba de „personaje" care poartă în sinea lor „o dramă dureroasă".

Cu alte cuvinte, sînt personaje deja formate, rănite, destinate unei sorţi nefericite, într-o împrejurare, după cum afirmă ele, specifică. Ele nu ies, aşa cum se întîmplă de obicei cu personajele care sînt actori, dintr-o „partitură", pentru că ele sînt „dezorientate", neexistînd pînă în acel moment un autor în stare să le elibereze, să le realizeze sarcina dramatică pe care ele o au datorită acelei experienţe pe care fiecare din ele au putut-o trăi şi suferi. Tatăl continuă acum, declarînd că speculează mai departe acest raport ambiguu, reciproc, reversibil de personaj viu şi de personaj al fanteziei, de existenţă reală şi de reprezentare scenică, de empiricitate fortuită, episodică, fragmentară şi perspectiva eternă a artei:

„Da, pierdute, într-adevăr! (*Către Director, repede*) Da, în sensul că autorul care ne-a creat, vii, nu a mai vrut apoi, sau nu a mai putut să ne aducă în lumea artei. Şi, s-a comis, aşa, un adevărat delict, domnule, pentru că cine are norocul să se nască personaj viu, poate să rîdă şi de moarte! Nu mai moare! Va muri omul, scriitorul, instrumentul creaţiei; creatura lui nu mai moare! Şi pentru a trăi etern, nu are nici măcar nevoie de daruri extraordinare, ori de vreo minune. Cum a fost Sancho Panza? Cine a fost Don Abbondio? Şi totuşi trăiesc veşnic, pentru că germenii vieţii lor au avut norocul să afle un teren fecund, o fantezie care a ştiut să-i crească, să-i alimenteze, să-i facă să trăiască etern!" [1]

Dacă ar fi să ne oprim la aceste propoziţii, ar trebui să reflectăm la imposibilitatea fanteziei şi a artei de a crea figuri eterne, nemuritoare, exemplare. Şi, atunci, am avea a face cu un conflict între viaţă şi artă, între realitate şi fantezie, între empiricitate şi absolut, între întîmplare şi creaţia providenţială. Dar, dacă ne gîndim mai bine, n-am putea spune că propoziţia aceasta posedă vreo forţă speculativă sau estetică. O adevărată dramă nu e nici măcar schiţată. În termenii în care Pirandello o exprimă, ea e generală, evidentă, ştiută dintotdeauna. Rămîne în cel mai bun caz aspiraţia co-

[1] Idem, p. 46. (N. Trad.)

mună de a trăi o viaţă altfel decît caducă, efemeră, provizorie. Dar situaţia în care ea e exprimată nu clarifică cîtuşi de puţin dialectica internă pe care aceste „personaje" ar trebui s-o aibă. Vrem să spunem, cu alte cuvinte, că n-ar fi nici oportun, nici util să ne bazăm pe aceste propoziţii pentru a explica o teorie intelectuală a scriitorului. Ar fi necesară acum o declaraţie mai pătrunzătoare şi mai compromiţătoare. Cu alte cuvinte: poate că, exprimîndu-şi gîndurile, Tatăl vrea să spună că viaţa empirică şi trăită la întîmplare nu te duce la adevăr, pentru că e totdeauna relativă, se dezice în fiecare clipă şi nu inspiră încredere; dimpotrivă, adevărul e totdeauna în artă, în fantezie, în creaţia intuitivă: căci ea e circulară, perfectă, suficientă sieşi. Dar şi aceasta nu e decît un corolar general.

Şi, dimpotrivă, ritmul individual şi personal se aprinde în cuvintele Fiicei vitrege. Pînă în momentul în care Tatăl făcea efortul de a spune că poartă în sine o dramă pe care trebuie s-o reprezinte şi s-o realizeze, discutînd despre viaţă şi artă, despre mortalitatea existenţială şi eternitatea lirică, nu convingea, nu fermeca pe nimeni. Cuvintele acelea nu sînt ale lui, ci ale autorului. Situaţia aceasta pe care am putea-o numi „delir" este şi ea o constantă a autorului, o componentă a universului pirandellian. Personajele sale sînt obiectivate, realizate pe scenă şi avînd independenţa lor, dar, totodată, îl poartă pe autor în gesturile şi cuvintele lor, se confundă cu el şi divulgă faptul că sînt împăiate, faptul că sînt nişte manechine. Ele oscilează, aşadar, între viaţă şi ficţiune, aflîndu-se în situaţia echivocă de a nu şti bine care e ficţiunea, aceea a existenţei sau aceea a fanteziei, aceea care se desfăşoară pe stradă, în case şi în alcovuri, sau aceea care se realizează pe scenă. La sfîrşitul dramei, în teatrul gol şi surd se face auzit din nou binomul realitate-ficţiune, repetat de disperarea „personajului" şi de halucinaţia directorului trupei.

Dar şi această incertitudine, ba chiar acest antagonism nesoluţionat, nu e de natură să ne reţină interesul. Pentru că, atîta timp cît e formulat şi susţinut cu cuvinte generale, el nu ne poate cuceri, nu coboară în suflete, nu se transformă în poezie. Dar tocmai această absenţă creează o perspectivă dramatică; absenţa poeziei, adică a fanteziei. Fantezia, adică

creaţia, se află tocmai în viaţă, în aceea pe care autorul o insuflă personajelor sale, şi le face eterne. Aceasta nu e decît sentimentul surprins în existenţa, în curgerea, în devenirea sa. Dar în clipa în care această curgere e întreruptă de conştiinţă, de raţiune, de arida şi zadarnica năzuinţă de a afla adevărul, fantezia seacă, viaţa se opreşte, poezia, care se naşte totdeauna dintr-o stare de inocenţă, dispare. Omul rămîne prins într-un pustiu, în nisipul unui deşert, în cea mai crudă frigiditate. Acesta e procedeul „dezumanizant". Unul din destinele proprii eroilor pirandellieni e „dezumanizarea" lor. Renunţarea a priori la însăşi poezia omenescului. Dar pentru că eroii au cunoscut acest omenesc şi l-au trăit iniţial, acum ei par nişte inşi exilaţi, fugari, urmăriţi de o perpetuă excludere şi interdicţie. Acest mod de a simţi fără poezie devine singura cale de recuperare a momentului poetic, liric. În străfundurile lui Pirandello s-ar putea găsi supravieţuiri voltairiene, într-o privinţă, şi rousseauiste în alta. El se învîrteşte între negare şi monstruozitate, între năzuinţă şi apatie, între dorinţa unei libertăţi totale şi desăvîrşite şi o constrîngere inalienabilă.

Deocamdată, disperarea „personajelor" constă tocmai în faptul că ele ştiu totul despre ele însele. Senzaţia aceasta ne-o dă pentru prima dată intervenţia Fetei Vitrege. Ea devine vocea crudă şi nemiloasă a realităţii fără vise, fără iluzii. În felul în care vorbeşte despre alţii şi despre ea însăşi, în acest gol (amintind de Leopardi cu ale sale *Mici opere morale*, cel puţin ca o consecinţă a conţinutului) care se cască în faţa ei asemeni unui abis, apare noua poezie a „dezumanizării". Fata vitregă se prezintă ca primul „personaj" care deşi ştie totul despre sine şi despre propria-i soartă, vrea să-i grăbească soluţia, pentru a dobîndi noi disponibilităţi, pentru a spera la alte posibilităţi şi care, în schimb, îşi dă seama că e legată puternic şi indisolubil de trecutul ei, care a făcut-o aşa cum e, şi că nu poate face nimic, nici ea, nici alţii, nici intervenţia fanteziei autorului, pentru a o elibera. Aceasta e tragedia oamenilor. Aici apare poezia comediei.

Aceasta se prezintă ca un „proces" intentat de un tribunal aflat în viaţa însăşi. Jocul foarte complicat şi crud constă în această convergenţă a destinului, a conştiinţei, a insensibi-

lităţii care conspiră împotriva tuturor „personajelor". Şi acum toţi se acuză, unii pe alţii : ba se acuză pe ei înşişi în cumpăna propriei lor conştiinţe, ba îşi acuză soarta, ba îi acuză pe alţii. Şi, în fond, se profilează o dialectică destul de bizară şi oarecum absurdă. Căci eşti condamnat de ceea ce ai trăit, şi datorită experienţei pe care o suporţi dar nu mai eşti în măsură s-o trăieşti : numai că această experienţă se sustrage conştiinţei, nu oferă nici un semn al adevărului, al certitudinii, aşa că nu mai sîntem nici în stare, nici dispuşi să o mai resimţim realmente. E pusă necontenit la îndoială de noi înşine, de toţi ceilalţi, în orice clipă. Şi de aceea e o viaţă trăită, plătită şi consumată, dar nu participi la ea, decît ca dubiu, ca irealitate. Orice existenţă care devine conştiinţă se transformă într-un soi de dialectică, se risipeşte şi se sfîrşeşte în cuvinte. Tatăl spune : „Fraze ! Vorbe goale ! Parcă nu ar fi refugiul tuturor în faţa unui fapt de neexplicat, în faţa unui rău consumat : să se agaţe de o vorbă care nu spune nimic, dar ar putea să-i liniştească". [1]

Din acest punct de vedere, *Şase personaje* devin un rechizitoriu fără menajamente al vieţii, al situaţiei umane. Numai în aceşti termeni comedia redevine artă, poezie, lirism, adică adevărată melancolie. Chiar şi cu acest amestec de personaje şi autor. „Un personaj — susţine tatăl — poate oricînd să întrebe pe un om : «cine eşti ?» pentru că un personaj are într-adevăr o viaţă a sa, hotărîtă în toate trăsăturile ei, prin care e totdeauna «cineva». Pe cînd un om, în genere, poate să fie «nimeni»." [2] Exact ca oricare dintre noi care trăieşte viaţa unui om şi nu aceea a unui personaj. Ceea ce Tatăl afirmă despre Mamă e valabil pentru toţi ceilalţi :

„...dacă într-adevăr dumneavoastră, aşa cum sînteţi acum, vă vedeţi... cum vedeţi de exemplu, după o lungă vreme, pe acela care eraţi altădată, cu toate iluziile pe care vi le făceaţi atunci ; cu toată viaţa lăuntrică şi din jurul dumneavoastră, aşa cum vă părea atunci — şi era, era într-adevăr aşa, pentru dumneavoastră ! Ei bine, domnule ; gîndiţi-vă, revenind înapoi la acele iluzii pe care acum nu vi le mai faceţi, la toate acele

[1] Idem, p. 51. (N. trad.)
[2] Idem, p. 89. (N. trad.)

lucruri care acum nu vă mai «par» aşa cum «au fost» pentru dumneavoastră o vreme; nu simţiţi cum vă fuge de sub picioare nu numai scîndura aceasta pe care călcaţi, ci chiar pămîntul, pămîntul de sub picioare, cînd vă gîndiţi că şi «acest om», aşa cum vă ştiţi acuma, toată realitatea dumneavoastră de astăzi, aşa cum este ea, o să vă pară mîine, inevitabil, pură iluzie?[1]

Drama se constituie din faptul că acest personaj s-a născut viu din fantezia cuiva şi a rămas nedezvoltat, nerealizat. Un personaj pe jumătate, mutilat, paralizat.

„Cînd personajele sînt vii, vii într-adevăr în faţa autorului lor, acesta nu face altceva decît să urmeze cuvînt cu cuvînt, gest cu gest, tot ce îi propun ele; trebuie ca el să le vrea aşa cum se vor ele însele, şi vai de el dacă nu se supune! Cînd un personaj s-a născut, îşi dobîndeşte totodată o asemenea independenţă, chiar şi faţă de propriul său autor, încît poate fi imaginat de alţii în multe şi diverse postùri la care autorul nici nu s-a gîndit; poate să dobîndească uneori chiar şi o semnificaţie pe care autorul nici n-a visat să i-o dea! [...] Şi-atunci ce vă miră la noi? Imaginaţi-vă ce înseamnă pentru un personaj nefericirea de care v-am vorbit: să se nască viu în fantezia unui autor, iar acesta să-i refuze dreptul la viaţă; spuneţi-mi dacă acest personaj lăsat aşa, viu, dar fără viaţa lui, nu este îndreptăţit să facă ceea ce facem noi, acum, aici, în faţa dumneavoastră, după ce a făcut-o multă vreme, credeţi-mă, faţă de el, ca să-l convingă, să-l silească, apărîndu-i înainte, cînd eu, cînd ea...“[2]

E limpede acum că autorul susţine arta, fantezia, ba chiar îşi ia aerul unui simbol, că se constituie ca o rugăciune colectivă alegorică. El, autorul, continuă să fie acea forţă transcendentă, sau, dacă vrem, imanentă naturii oamenilor, care-i face aşa cum sînt şi apoi îi abandonează şi nu-i mai ajută să se desăvîrşească, să-şi încheie curba „rolului“ lor. Autorul e în oarecare măsură demiurgul şi destinul însuşi, şi el înseamnă viaţa care rămîne exterioară, impasibilă, şi marchează pe figurile măştilor şi în gesturi automatismul unor

[1] Idem, p. 89. (N. trad.)
[2] Idem, p. 90. (N. trad.)

marionete, şi pe toţi îi lasă dezorientaţi, „pierduţi" cum spunea autorul prin gura Tatălui.

6. Una din perspectivele care creează poezia piesei *Şase personaje* e reevocarea pe care fiecare dintre „personaje" o oferă despre întîmplările sale şi despre cele ale celorlalţi. Rolului Fetei Vitrege îi sînt atribuite accente de o deosebită intensitate. Ea reprezintă un plan, sau, cum s-ar spune, un „stadiu" al experienţei unor suflete dezorientate şi incomplete. Prima situaţie e aceea a mamei şi a tatălui vitreg. Amîndoi sînt epuizaţi şi distruşi. Ei au trăit prea mult ca să năzuiască la o oarecare nevinovăţie. S-au compromis prea mult în viaţă şi în raporturile cu alţi oameni pentru a-i mai pretinde o schimbare. Au îmbătrînit în propria lor imaturitate. S-au golit înainte de a se umple. Au o mulţime de gînduri, de amintiri, de sentimente, care totuşi îi lasă pe amîndoi pustiiţi pe dinăuntru şi în afara societăţii. La extremitatea cealaltă se află planul uman al copiilor, al nevinovaţilor care în clipa de faţă s-au molipsit şi ei de acest rău, sînt ca nişte predestinaţi, aproape condamnaţi de păcatul originar. Şi, de aceea, ei părăsesc în chip tragic scena, sînt deja împliniţi înainte de a trăi, sînt deja sleiţi înainte de a încerca o experienţă a lor. Ei se sustrag vieţii, autorului. Au rămas în pragul infernului şi se lasă înghiţiţi de neantul din care au venit. Ceva din ei trăieşte ca durere, remuşcare, milă, în reflexele Mamei, a Fetei Vitrege. Prezenţa lor întunecată şi tăcută, şi în acelaşi timp înspăimîntată, neştiutoare şi deja maturizată din cauza deziluziei şi a singurătăţii, constituie poate poezia cea mai delicată a dramei :

„Eu sînt vie şi prezentă mereu (spune Mama) în orice moment al chinului meu, care se reînnoieşte într-una, mereu viu şi prezent. Pe cei doi micuţi de-aici, i-aţi auzit vorbind ? Nici nu mai pot vorbi, domnule ! Stau încă agăţaţi de mine, ca să-mi întreţină viu şi prezent chinul meu : dar ei, ei nu mai sînt, nu mai sînt." [1]

[1] Idem, p. 83. (N. trad.)

Şi, în sfîrşit, e „planul" Fetei Vitrege şi al Fiului. Ei s-au agăţat de viaţă, se află înăuntrul ei, îi simt constrîngerile, apăsarea, caracterul inexorabil. Reacţiile lor sînt mai vii, mai dureroase decît relaţiile celor situaţi pe celelelate două „planuri". Ei au o încărcătură interioară care a fost violentată. ultragiată : şi nu şi-o pot elibera şi arunca din nou în cercul experienţei. Sînt deja contaminaţi, fără a avea răspunderea directă a faptului. Au fost obligaţi să sufere oprimarea şi constrîngerile altora. Şi au fost surprinşi ca nişte energii în mişcare care-şi dau apoi seama de direcţia lor greşită şi văd că de acum înainte sînt secătuiţi şi induşi în eroare. Fata Vitregă are, ca şi Tatăl, o conştiinţă vie, aspră, crudă asupra vieţii şi a altora. Autorul îi împrumută şi ei cuvintele sale şi face din ea un interpret al său şi al oamenilor.

„Ah, ce scîrbă, atunci, ce scîrbă de toate aceste complicaţii intelectuale, de toată această filozofie care ascunde bestia şi ţine apoi să o mîntuiască, să o scuze... Nu pot suferi aşa ceva, domnule ! Pentru că, după ce te-ai silit să-ţi «simplifici» bestial viaţa, aşa — zvîrlind în lături povara «umană», orice năzuinţă curată, orice sentiment pur, idealuri, datorie, pudoare, ruşine, nimic nu-ţi stîrneşte mai mult dispreţ mai multă scîrbă decît asemenea remuşcări : lacrimi de crocodil !" [1]

Fata Vitregă nu poate fi concepută fără existenţa Tatălui (în cazul de faţă tată vitreg). Tatăl reprezintă glasul filozofiei, al dialecticii, joacă rolul pe care ar trebui să-l joace autorul dacă n-ar fi refuzat acest lucru. Iar Fata Vitregă, dimpotrivă, raportează această dialectică, această arguţie a Tatălui la conştiinţa vie, plină de pasiune, romantică a existenţei. Dar şi el, şi ea se află necontenit cînd înăuntrul existenţei, cînd în afara ei. Tatăl vorbeşte astfel, confirmînd celelalte afirmaţii pe care le-am citat mai sus :

„Dar dacă de aici vine tot răul ! De la cuvinte ! Cu toţii avem în noi o lume de cîte şi mai cîte ; fiecare cu lumea sa de cîte şi mai cîte ! Dar cum putem să ne înţelegem, domnule, dacă în vorbele spuse eu pun

[1] Idem, p. 57. (N. trad.)

sensul şi valoarea lucrurilor aşa cum sînt ele pentru mine, iar cel care mă ascultă le dă inevitabil sensul şi valoarea pe care o au la el, în lumea lui lăuntrică. Credem că ne înţelegem ; nu ne vom înţelege niciodată !" [1]

Şi, mai apoi :

„Drama pentru mine e toată aici, domnule : sînt convins că fiecare dintre noi — vedeţi — se crede «unul», dar nu este aşa : sînt «atîţia» în el, domnule, «atîţia» după cîte posibilităţi are fiecare în el însuşi : «unul» cu acesta, «unul» cu celălalt — şi foarte diverşi ! Şi totodată cu iluzia că eşti doar «unul singur pentru toţi» şi mereu «acelaşi unul singur», cum ne credem în fiecare act al nostru. Nu e adevărat ! Nu ! Îţi dai bine seama de aceasta doar printr-unul din actele tale izolate, în cazuri nenorocite, cînd te trezeşti deodată atîrnînd numai de o faptă, agăţat de o singură faptă ; îţi dai seama, vreau să spun, că nu eşti în acea faptă în întregime tu, şi că e deci o crudă nedreptate să fii judecat numai după acea faptă, să rămîi agăţat de ea, atîrnînd de funia condamnaţilor, pentru toată viaţa, ca şi cînd viaţa ta s-ar reduce toată la acea faptă !" [2]

Aici se află întreaga lume „structurală" a lui Pirandello, cu atomismul său existenţial, cu incomunicabilitatea, cu relativismul fracţionat, infinitezimal, cu imobilitatea, imuabilitatea, ireversibilitatea şi infinita sa disponibilitate, dintr-o dată contracarată, paralizată şi înăbuşită într-o singură direcţie, într-o unică experienţă. Şi, pe neaşteptate, această lume rămîne în afara vieţii, cu o expresie pentru totdeauna, automatizată : într-o oarecare măsură adevărată şi falsificată, reală şi abstractă, captivă a sa însăşi, tributară altora, avînd în ea un sentiment de libertate reprimată sau trădată, un sentiment al posibilităţilor retezate, interzise sau adulterate, şi un viitor compromis, fără perspective, jucat pe o singură carte, aceea a dezastrului.

7. Actorul pirandellian nu are nici un fel de disponibilitate, decît în măsura îngăduită de însăşi exasperarea lui emo-

[1] Idem, p. 52. (N. trad.)
[2] Idem, p. 59. (N. trad.)

tivă. Criza personajului se produce desigur nu prin faptul că el se descoperă maniac, ci în clipa în care această schemă psihică a sa se revelează pe neașteptate a fi unica soluție pe care i-o oferă viața. Și în momentul în care personajul fanteziei lui Pirandello căpătă conștiința acestui fapt, adică întreprinde o obiectivare și prin aceasta o detașare, e prea tîrziu, deoarece acel germene de experiență pe care el îl poartă în sine e deja închegat și calcificat. Dar ceea ce-i produce cea mai mare încurcătură e faptul că personalitatea lui se distinge și se caracterizează numai prin această schemă psihică, care ulterior îi interzice orice dezvoltare.

Deosebirea dintre personajele teatrului pirandellian și actorii existenței e că primii intuiesc grație unei întîmplări, indiferent care ar fi aceasta, condiția lor, în timp ce ultimii continuă să-și trăiască mica sau marea lor nebunie fără ca să se edifice vreodată asupra acestui lucru. Pînă atunci teatrul și genul epic insistaseră totdeauna asupra dinamicii sau măcar asupra imobilității tipologiei umane. Dar viața, societatea, istoria, conștiința au fost totdeauna fenomene care se corelează și comunică între ele. Acum, pentru întîia oară, însăși realitatea, cu experiența ce derivă din ea, se schematizează într-un silogism, devine o ecuație pură : pentru a o rezolva nu mai e suficient individul însuși, pentru că în el nu a mai rămas nimic caracteristic decît inalienabila lui manie.

Toate elementele obiective, care favorizau odinioară formarea unui caracter și-i garantau particularitatea, acum sînt prinse într-o menghină, devin o îndatorire de la care nu se poate deroga. Cauzele istorice, cele legate de mediu, de sînge, de destin nu mai contează, sau cel puțin nu mai contribuie la confirmarea fatalității unei esențe psihice absolute și necomunicate, care, dimpotrivă, o dată constituită, se desprinde de orice altă rădăcină și se hrănește din sine însăși. Și de aceea toate aspectele care în arta lui Pirandello apăreau pe vremuri negative și li se putea imputa caracterul abstract, cerebral, sau automatismul psihologic, nu erau altceva decît datul de fapt ale lumii pirandelliene, concepția sa despre universul uman : cu alte cuvinte, descoperirea lui literară. În locul dialecticii vitale, apare de fiecare dată această conștiință zăgăzuită, paralizată, pietrificată. Și omul n-o poate aban-

dona ca pe o haină veche, nici nu o mai poate ignora ca pe un sentiment neplăcut şi, ceea ce e mai absurd, nu o poate nici epuiza, nici nu se poate elibera de ea. Tot ceea ce va putea el face sau simţi va fi mereu o abstractizare, o schematizare, un silogism. Întîmplările ce se produc în contact sau în conflict cu această concreţiune psihică, care e un soi de cancer al spiritului, nu pot fi decît de ordin secundar şi aleatoriu. Fenomenul e unic, imposibil de substituit. Realitatea care rămîne e doar un epifenomen.

Toate recentele formule devenite şi ele lipsite de sens, din cauza abuzului şi a lipsei de răspundere cu care s-a discutat despre ele, adică pseudonoţiunile de alienare şi incomunicabilitate, se aflau deja cuprinse cu o viguroasă conştiinţă în arta lui Luigi Pirandello, care rezuma, graţie promptitudinei imaginaţiei sale dialectice şi scenice, istovirea a douăzeci şi cinci de secole de cultură. Cu Luigi Pirandello, personajul primeşte o lovitură mortală. [1]

Şi, totuşi, azi, la o distanţă de aproape o jumătate de veac, acest personaj pirandellian, fără chip şi fără identitate, pare, în comparaţie cu cele mai recente dezvoltări literare şi morale, încă un protagonist, dacă nu chiar un erou. El are în adîncul fiinţei sale vechea noblеţe. În vinele, în ochii, în cuvintele şi gesturile sale continuă să strălucească o vitalitate ascunsă şi irezistibilă, care-l determină să-şi caute fără încetare autorul, acesta fiind în cele din urmă viaţa, existenţa, realitatea şi, mai ales, capriciul fanteziei. Urmînd calea aceasta, romanul italian cunoaşte rezultate şi mai nefericite.

[1] Încă din 1925, referindu-se explicit şi la teatrul lui Luigi Pirandello, criticiul spaniol Ortega y Gasset formula conceptul „dezumanizării artei", care avea să constituie un semnal de alarmă pentru estetica modernă. (A se vedea în lucrarea de faţă capitolul despre *Arta dezumanizată.*)

INTERPRETUL ABSENT

1. Proza narativă în literatura italiană de după Pirandello a renunţat chiar şi la încărcătura de sînge şi de imaginaţie pe care personajul o purta înlăuntrul său ca pe o rezervă explozibilă. În ciuda faptului că actorii pirandellieni se defineau pe ei înşişi ca blocaţi şi traumatizaţi de experienţa însăşi, ei erau vii şi prezenţi. Dar, ulterior, descendenţii lor se prefac în tot atîtea „absenţe". Personajul suferă cea mai mare decădere în romanele lui Federigo Tozzi, Giuseppe Antonio Borgese şi Alberto Moravia. În *Trei cruci* de primul, în *Viii şi morţii* de al doilea şi în *Indiferenţii* lui Moravia, eroii ajung la imobilitate şi la cel mai absolut agnosticism, se închid în staticismul moral ca într-un costum impermeabil de scafandru. Nimic nu-i mai interesează şi nici nu-i mai solicită. Nu mai simt nici un îndemn şi nu mai au nici o speranţă. Au renunţat să mai solicite intervenţia autorului. Acel pustiu care se arătase cu un secol şi jumătate mai înainte privirilor tînărului Werther şi sensibilităţii exacerbate a lui Iacopo Ortis, pînă la voluptatea bolnăvicioasă a Doamnei Bovary, plină de atîtea otrăvuri care îndeamnă la sinucidere, a devenit acum mediul normal, de toate zilele : şi cei care-l populează s-au adaptat acestor dimensiuni : cu alte cuvinte, continuă să trăiască deşi ştiu că dispun de o identitate morală redusă şi precară, şi că au încetat de a mai avea vreo scară de valori.

În faţa declinului personajului şi al societăţii, care e la fel cu el, atît scriitorul cît şi cititorul adoptă o atitudine de neparticipare sau cel puţin de eludare : adică atitudinea aceluia care nu înţelege să împartă răspunderea. Odată cu pierderea valorilor, se produce şi absenţa morală din partea autorului, care se transmite şi cititorului. Ca şi personajul, autorul şi cititorul se resemnează să se considere „fără calităţi", asemeni celebrului erou al lui Musil.

Însăşi cercetarea critico-estetică pare a se conforma dimensiunii morale a artei existente. De exemplu, conceptul de

catarsis, care caracterizează *Poetica* lui Aristotel şi celebrul tratat *Despre sublim* al lui Pseudo-Longinus, era adaptat profundei rezonanţe etice pe care lumea epopeilor homerice şi tragedia lui Eschil şi Sofocle o trezea în sufletul cititorilor şi spectatorilor. După opinia grecilor, opera de artă comunica celor în stare s-o guste un fel de cataliză a conştiinţei, graţie căreia experimentau înăuntrul subiectivităţii proprii conflictul şi soluţiile propuse de fantezia poeţilor. Cu alte cuvinte, în Antichitatea clasică, spectatorul sau cititorul se împărtăşea din atmosfera eroică şi exemplară celebrată de opera artistică.

Pentru a realiza o idee a decăderii şi deprecierii felului în care e considerată acum participarea cititorului modern la planul catarsisului, să ne gîndim la judecata unui critic englez (cunoscut italienilor graţie inteligentei exegeze a lui Elio Chinol) adică Richards, pentru care catarsisul s-ar fi redus la un act pur şi simplu utilitar, prin care beneficiarul operei artistice îşi satisface instinctele sale latente sau rău înfrînate, fără ca propria sa integritate să fie ameninţată şi fără să-şi pună în pericol reputaţia.[1] De exemplu, reflectîndu-se şi proiectîndu-se în imaginile unei povestiri sau ale unei comedii, el îşi poate imagina că săvîrşeşte un delict fără să se expună, un act de generozitate fără să piardă ceva, un sacrificiu rămînînd imun la orice suferinţă. Se vede că personajului dezeroicizat al artei moderne îi corespunde un cititor degradat.

Dar şi în acest caz, carenţa morală nu e atît a cititorului cît a autorului însuşi. În disocierea raportului triunghiular — scriitor, personaj şi realitate — în multe cazuri din literatura actuală scriitorul e acela care preferă să fie absent. Încă de pe vremea *Doamnei Bovary*, autorul a căutat să disjungă propria sa responsabilitate de aceea a eroilor săi, cu toate că-i concepea pe aceştia de multe ori asemănători cu el. Recurgerea la falsele concepte de „impersonalitate" şi „impasibilitate" a fost simptomul cel mai evident al acestui ab-

[1] În afară de aceasta, a se vedea: C. S. Lewis, *An experiment in criticism*, Cambridge, University Press, 1961, (traducere în franceză de J. Autret, Paris, Gallimard, 1965).

senteism moral. Şi, dealtminteri, se poate afirma că o mare parte din epica modernă a fost de acord cu estetica impersonalului. Ea e o invenţie a lui Flaubert. Toată lumea cunoaşte celebrul răspuns al autorului Emmei la întrebarea unei cititoare :

„Răspund aşadar întrebărilor dumneavoastră : *Doamna Bovary* nu are în ea nimic adevărat. E o poveste în întregime inventată ; nu am pus în ea nimic din sentimentele, nici din existenţa mea. Iluzia (dacă totuşi există) vine de la *impersonalitatea* operei. Unul din principiile mele e că autorul nu trebuie să se descrie. În creaţia sa, artistul trebuie să fie ca Dumnezeu la Facerea Lumii, în aşa fel încît oricine să-l simtă, dar nimeni să nu-l vadă. Şi apoi arta trebuie să se situeze pe deasupra sentimentelor personale şi a susceptibilităţilor nervoase ! E timpul să dăm artei, printr-o metodă implacabilă, precizia ştiinţelor fizice ! În concluzie, pentru mine, dificultatea stă totuşi în stil, în formă — frumosul imposibil de definit rezultînd din concepţia însăşi şi care e strălucirea adevărului, cum zicea Platon." [1]

Dar în termenii în care o formula Flaubert, problema avea un dublu aspect, de care criticii săi n-au ţinut totdeauna seama. [2] Metoda impersonalităţii trebuia în primul rînd să

[1] Scrisoarea din 18 martie 1857 adresată domnişoarei Leroyer de Chantepie. A se vedea corespondenţa lui Gustave Flaubert, în culegerea şi traducerea lui G. B. Angiolotti, *Corrispondenza,* Lanciano, Carabba, 1931. Citatul e din eseul lui Mario Pomilio, *Dal naturalismo al verismo,* Napoli, Liguori, 1962, p. 13. Cu un an înainte de apariţia *Doamnei Bovary,* Flaubert anticipase această idee : „În opera sa, autorul trebuie să fie ca Dumnezeu în univers, prezent pretutindeni şi vizibil nicăieri ; arta fiind o natură, creatorul acestei naturi trebuie să procedeze la fel : din toţi atomii, din toate aspectele să rezulte o impasibilitate ascunsă, infinită ; pentru spectator, efectul trebuie să fie un soi de buimăceală."

[2] Un critic care cu certitudine n-a fost prea amabil cu Flaubert şi cu *Doamna Bovary,* scria în legătură cu ei : „Flaubert şi partizanii poeticii sale pretind să rămînă străini de opera lor şi să lase doar pe cititor singur faţă în faţă cu realul. Se înşală. Sistemul lor produce o impresie care foarte probabil poate să nu corespundă nici sentimentului lor, nici realităţii. Atmosfera care înconjură opera lor, tristă, dezolantă, se naşte din ei înşişi sau, mai bine zis, din felul lor de a proceda. În acest fel, Flaubert deşi îşi închipuie că dispare în faţa subiectului său, dă, graţie *manierei* sale, tabloului de provincie franceză,

asigure o comprehensiune mai largă și un respect efectiv față de personalitatea și experiența altora :

„Nu e prea greu să vorbești despre tine, ci despre alții !... Cred că pînă în ziua de azi, scriitorii au vorbit foarte puțin despre alții. Romanul, ba chiar voi afirma că toată literatura în genere, poate cu excepția a două sau trei nume, n-a fost decît etalarea personalității autorului. Or, e necesar ca științele morale să ia altă cale și să procedeze asemeni științelor fizice, în mod imparțial. Poetul e obligat acum să aibă o simpatie egală pentru tot și pentru toate, pentru a le înțelege și a le descrie. Mai presus de orice, ne lipsește știința ; ne împotmolim într-o barbarie de sălbatici : filozofia noastră și religia de acum sînt un fel de geamuri colorate care ne împiedică să vedem clar, deoarece : 1) scriitorul are cu anticipație o idee preconcepută ; 2) el se preocupă de cauzalitate înainte de a fi lămurit asupra modalității, și 3) omul raportează toate lucrurile la sine însuși. «Soarele e făcut ca să lumineze pămîntul». Ne aflăm încă aici."

Pe de altă parte, impasibilitatea nu implică repudierea emoțiilor, ci mai curînd un act de asceză a sentimentalității proprii, în vederea unei reprezentări mai obiective a emoțiilor autentice ale altora, a sentimentului mai adevărat al realității și al faptelor :

„Refuz să consider arta un fel de răsuflătoare a pasiunilor, asemeni unei oale de noapte ceva mai decente, o simplă flecăreală ; nu, nu ! Poezia nu trebuie să fie o drojdie a inimii, aceasta nu e o treabă nici serioasă, nici *bună* ; progenitura ta merită mai mult decît să fie zugrăvită în versuri așa cum e ea, sau decît să fie numită înger, etc. Aceasta e literatura romanescă scrisă mai mult sau mai puțin bine, dar al cărei păcat e tocmai șubrezenia temeliei... *Personalitatea sentimentală* e tocmai acel lucru care mai tîrziu va face ca o bună parte din literatura contemporană să apară puerilă și cam neroadă. Cît sentiment, cîtă duioșie, cîte lacrimi ! nicicînd nu au existat pe lume asemenea oameni

---

un colorit de tristețe deznădăjduită, coboară cerul făcîndu-l să zdrobească pămîntul și făcînd aerul irespirabil" (Pierre Gilbert, *Lo stile di Stendhal e altri saggi*, trad. din limba franceză de Carla Bosco, cu o introducere de Carlo Condiè, Milano, Bompiani, 1946, p. 127).

cumsecade. Trebuie în primul rînd să introducem în fraze sînge nu limfă, şi cînd zic sînge, asta înseamnă *inimă* ; trebuie ca ea să bată, să palpite, să emoţioneze. Trebuie să facem arborii să se îndrăgostească şi granitul să tresară ; se poate pune o mare iubire în povestea unui fir de iarbă ; fabula celor doi porumbei m-a emoţionat totdeauna mai mult decît întreaga poezie a lui Lamartine, şi aceasta *nu din cauza subiectului* ; dar, oare, dacă La Fontaine şi-ar fi irosit facultatea lui afectivă expunîndu-şi sentimentele personale, i-ar mai fi rămas destulă ca să poată reprezenta dragostea celor două păsări ? Să căutăm să nu ne schimbăm în mărunţiş monedele noastre de aur..." [1]

Principiile acestea erau de natură să pătrundă adînc în conştiinţa artistică a povestitorului, pînă în zilele noastre. Iar istoria lor a dat chiar rezultate contradictorii. Se poate afirma că în ele se cuprind două soluţii antitetice. Pentru că, urmînd una din direcţii, atît impersonalitatea cît şi impasibilitatea puteau duce la o „absenţă", la un soi de evadare din lume, din angajare, din conţinut (în numele formei pure, absolute) ; şi, invers, ele puteau deveni un îndemn energic de a pretinde o „prezenţă" continuă şi constantă, fără nici un moment de neatenţie. [2]

---

[1] A se vedea observaţiile lui Cesare De Lollis, care tindea să raporteze unele din rezultatele artistice ale lui Flaubert la lecţia lui Manzoni : „Nu ar fi o exagerare să se spună că *Doamna Bovary* e oarecum episodul călugăriţei din Monza amplificat. Aceeaşi neîntreruptă tristeţe de la un capăt la altul al celor două povestiri ; aceeaşi absenţă a persoanelor şi situaţiilor care solicită cea mai mică simpatie ; acelaşi dispreţ pentru orice fel de sentimentalism, considerat un izvor de vulgaritate... Iar ceea ce face din *Doamna Bovary*, ca şi din romanul lui Manzoni, o capodoperă de realism, nu în sensul programat şi scolastic al cuvîntului, e spontana elocvenţă a lucrurilor, ca un rod al renunţării din partea artistului la orice mişcare de spontaneitate. Nu există momente mari şi mici ; ci toate sînt învestite cu aceeaşi demnitate artistică. Viaţa — graţie filtrului ei delicat — e mereu la fel de vie, aşa cum e ea. E un miracol al spiritului de observaţie ; de virtute stilistică, îşi închipuia Flaubert. Care, într-adevăr, îl depăşeşte pe Manzoni în preocuparea de a realiza impersonalitatea. Nici un fel de consideraţie, nici un cuvînt care să-i aparţină" (în eseul asupra lui *Flaubert*, mai sus citat, p. 30).

[2] Trebuie citat un aforism al lui Mallarmé : „Opera pură implică dispariţia elocutorie a poetului". Dar să vedem şi consideraţiile foarte juste ale lui Umberto Eco : „Opera lui Mallarmé tinde să fie un aparat

2. Scriitorul se traduce în personaj, tinde să-şi descarce reţinerile şi complexele, pentru a-l lăsa apoi singur şi a se distinge de el, împingîndu-l pînă la consecinţele extreme, făcînd din el un caz limită. În toţi autorii moderni supravieţuieşte această ereditate mefistofelică. Ei se fac mijlocitorii unor monstruoase pacte între personaj şi realitate. Şi, în primul rînd, cu veleitatea de a formula un denunţ şi un protest prin simpla reprezentare ; dar ulterior, ei se sustrag oricărei judecăţi, sub pretextul de a încredinţa obiectivităţii artei sarcina solemnă şi tacită de a admonesta. Iar într-o ipoteză mai discretă, ei fac pe neutrii, lăsîndu-l pe cititor să tragă singur concluziile şi să intuiască părerea pe care ei s-au străduit cît au putut să nu o lase cîtuşi de puţin să transpară. De aici rezultă echivocuri insolubile şi penibile, atît din punct de vedere etic cît şi pe planul poeziei. De multe ori, în spatele scriitorului care pleacă de la intenţia unui protest de ordin etic, se profilează doar un artificiu. Succesul unor astfel de cărţi (şi filme) se datorează acestui caracter de aparent denunţ, în timp ce în paginile şi imaginile lor se insinuează mijlocitorul. [1]

---

sugestiv impersonal care respinge dincolo de el însuşi acea realitate densă spre o lume de arhetipuri metafizice. Dimpotrivă, opera impersonală a lui Joyce pare un obiect centrat asupra sa şi rezovlat în sine însuşi, mimesis al vieţii, unde respingerile şi apelurile se fac înăuntrul obiectului estetic, iar obiectul aspiră să fie el însuşi în toate, ca un surogat al vieţii :i nu ca un intermediar spre o viaţă ulterioară, mai bună ! Sugestia mallarmeană are în adîncul ei ambiţii mistice, cea joyceiană va aspira dimpotrivă să devină triumful unui mecanism perfect care-şi epuizează în sine propria funcţie" (*Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1966, p. 29).

[1] În legătură cu aceasta, a se vedea din nou observaţiile lui Pierre Gilbert (citat de noi la locul respectiv). Ele se resimt de aprecierea lui Baudelaire, cum aminteşte pe bună dreptate Mario Bonfantini (în eseul său *Flaubert e il realismo romantico)* : „În cazul acestor intervenţii care zdrobesc literalmente personajele, nimeni nu poate înţelege cum de reuşeşte autorul să-şi menţină intact idealul *impasibilităţii*. E adevărat că impasibilitatea trebuie înţeleasă ca un fel de rezervă, de interzicere de a exprima teoretic idei generale, judecăţi politice sau sociale, principii de viaţă. Dar aceasta nu înlătură faptul că ura faţă de mediocritate, oroarea faţă de egoismul josnic, intoleranţa la adresa dominantei «bêtise» se fac prea mult simţite şi, cînd sînt atribuite Emmei Bovary, ridică tonul intelectual depăşind limita normală : o fac, cum observase

Dar, lăsînd laoparte episoadele utile şi oportune, e cert că scriitorul secolului XX tinde la „absenţă".[1] În timpul procesului, el se ascunde. Asistă cu mare greutate la fazele instrucţiei. Sarcina lui e de a face numai pe regizorul. El trebuie să dea cititorilor (sau spectatorilor) impresia că se află cu toţii implicaţi în aceste rezultate extreme : cu excepţia sa, a autorului. Pretinzînd altora responsabilitatea, autorul dispare de pe scena morală, se sustrage de la orice comentarii sau explicaţie. Acum, în intenţia lui, acuzaţia trebuie să şocheze pe cititori şi pe spectatori (care sînt totdeauna nişte burghezi). Dar partea bizară e că aproape în toate cazurile curba aceasta este realizată graţie unei arte complice şi în deplină conivenţă. Iar absenţa acordă autorului un fel de imunitate. Din păcate, toate acestea au ca efect diminuarea eficacităţii pretinsului denunţ. Şi în ciuda repetatelor proteste în sens contrar, arta continuă să dureze prin caracterul ei de ficţiune şi de pariu. Numai că pe vremuri, autorul juca şi paria împreună cu cititorii săi, în timp ce acum el îşi închipuie că o face exclusiv pe riscul acestora. Dar rezultatele unei arte distractive, care simulează urmărirea unor scopuri cathartice, nu pot fi decît deprimante. Cînd e obligată să dea socoteală, ea nu mai poate evita acuzaţia de histrionism. Numeroase scrieri recente de falsă angajare (precum şi de critică laudativă ce li se asociază) au contribuit la degradarea sau măcar la devitalizarea rolului artei. La drept vorbind, atunci cînd Benedetto Croce denunţa lipsa de sinceritate a literaturii de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, (Fogazzaro, Pascoli, D'Annunzio) el adăuga că aceasta îi apărea ingenuă şi neştiutoare, în sensul că autorii nu-şi dădeau

---

şi Baudelaire, dar nu pentru a condamna o eroină prea bine concepută, prea asemănătoare creatorului ei. De cele mai multe ori dau naştere unui dualism între impresiile personajelor şi cele ale autorului, care nu coincid totdeauna, şi care nu pot fi puse de acord cu cerinţele lui Flaubert : ca autorul să se afle pretutindeni în opera sa, fără a se arăta nicăieri, ca «Dumnezeu în univers»" (în volumul său *Ottocento francese*, Torino, De Silva, 1950, pp. 177—178).

[1] Pentru un consens mai evident în cazul acestui diagnostic, a se vedea foarte recentul eseu al lui Mario Pomilio, care îi lărgeşte domeniul de aplicaţie la cinematografia de azi (*Il cinema si morde la coda* în „Fiera letteraria", din 20 octombrie 1966).

seama de acest fapt, ba chiar îşi închipuiau că sînt sinceri şi generoşi. Dar ambiguitatea unor scriitori din zilele noastre e conştientă şi se transformă într-o constantă corupere a cititorului.[1]

Şi cu toate acestea, ar fi de ajuns acest rol de opoziţie pentru a asigura literaturii, şi îndeosebi genului narativ, un rol dialectic de extremă importanţă în cadrul civilizaţiei noastre. În raport cu construcţiile intelectualiste ale filozofiei şi ale ştiinţei, literatura continuă să exploreze subsolul vieţii şi al conştiinţei, efectuînd un sondaj care poate fi implacabil şi care, destul de frecvent, aşa cum s-a întîmplat în această privinţă de aproximativ două secole, poate răsturna poziţiile dobîndite şi proclamate oficial.

Faţă de tipul uman pe care ştiinţa actuală îl elaborează la nişte proporţii ce apar privilegiate, bazate pe doctrinele exacte şi pe inepuizabila realizare a unor programe şi previziuni, prin care viitorul oamenilor e celebrat într-o neobosită competiţie cu natura şi cu tainele acesteia, iar intelectul şi destinul oamenilor s-au lansat din nou în direcţia descoperirilor şi a cuceririlor, literatura îi caută dimpotrivă în mod subtil rădăcinile cele mai ascunse şi mai terestre, îi izolează fără milă fundamentele morale şi psihice, ajungînd să-i dezvăluie cea mai profundă insecuritate.[2] Iar eroul invincibil,

---

[1] Dealtminteri, Croce intuise numaidecît că lipsa de sinceritate se întindea asupra climatului literar al întregii Europe: „Curentul insincerităţii şi al lipsei de conţinut are neîndoios, în afara unor cauze imediate şi superficiale, legate de modă, de imitaţie, de meşteşugul literar, de interesele şi capriciile individuale, şi alte cauze mai îndepărtate şi profunde. Şi dacă mi-aş propune să le caut, aş începe notînd caracterul internaţional al acestei condiţii a spiritului care ne îndrumă cercetarea spre condiţiile generale ale Europei secolului al XIX-lea, Italia constituind într-o privinţă o parte componentă iar pe de alta un reflex al acestora" (a se vedea eseul meu *Estetica dell'insincerità*, în volumul *Occasioni Critiche. Saggi di letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1964, pp. 161—165, la care trimit pentru o expunere mai ampla).

[2] José Ortega y Gasset, în celebrul eseu din 1930, caracterizase situaţia morală a epocii noastre, care se „consideră superioară tuturor celorlalte epoci şi e inferioară ei înseşi, foarte viguroasă şi în acelaşi timp nesigură cît priveşte propriul destin, mîndrindu-se de forţele ei şi temîndu-se deopotrivă de ele" (*La ribellione delle masse*, traducere şi introducere de Salvatore Battaglia, Roma, 1944; ediţie nouă, Bologna, Il Mulino, 1962).

pe care știința îl edifică în laboratoare și în conducerea uzinelor și-l exaltă în capsulele spațiale, apare în conștiința poeților și prozatorilor scindat, înjumătățit, insuficient. Siguranței calculelor științifice și infailibilității intelectului organizat nu le corespunde o realitate morală și socială tot atît de fermă. Dimpotrivă, individul nu se mai simte eroul și artizanul existenței sale, ci încearcă indefinita suferință de a se vedea deposedat și incontinuu dus de lumea sentimentelor, idealurilor, credințelor, speranțelor celor mai specific existențiale. Poate că omenirii nu i s-a mai întîmplat vreodată să experimenteze o alternativă atît de dramatică și aproape insolubilă ca aceea pe care e chemată s-o trăiască în veacul acesta, în care apar în forma cea mai acută antinomia și dualismul care au provocat în mod tradițional și cu intermitențe crize ale conștiinței oamenilor, dar acum par a atinge limitele extreme.

Și totuși e cert că introspecția nemiloasă a ascunzișurilor tulburi, iraționale și anarhice ale sufletului uman, precum și diagnosticul sumbru al societății actuale, constituie prin ele însele mărturia cea mai dureroasă și mai autentică, măcar că brutală, a unei lumi care dorește avid o restaurare și așteaptă încă zorile unei speranțe.

MODERNUL ODISEU

1. Cu romanul *Ulise* al lui James Joyce [1] realitatea şi societatea se văd simultan atacate şi respinse. [2] Scriitorul irlandez le supune unei necontenite acţiuni de exasperare şi în acelaşi timp de dizolvare. Perspectiva romanului se află mereu înăuntrul şi în afara istoriei. Autorul operează o treptată mistificare a universului istoric. Atîta timp cît istoria

[1] James Joyce s-a născut în Irlanda, la Dublin, în 1882 şi a murit la Zürich, în 1941.

[2] Italo Svevo l-a cunoscut pe James Joyce la Triest. S-au împrietenit într-un moment în care amîndoi erau aproape necunoscuţi. Joyce a fost acela care a semnalat criticilor francezi originalitatea scriitorului italian. Într-un eseu care e mai curînd o schiţă critică, Italo Svevo îşi aminteşte de întîlnirea de la Triest. „James Joyce a sosit la Triest în septembrie 1903. A fost o întîmplare. Căuta o slujbă şi a găsit-o la filiala Berlitz-School din oraşul nostru. Era o slujbă lipsită de importanţă. Dar venea la Triest aducînd cu el în afara unei sume mici de bani necesară călătoriei şi diverse manuscrise : cea mai mare parte a poeziilor ce aveau să fie publicate în volumul intitulat *Muzică de cameră*, şi cîteva nuvele ce aveau să alcătuiască volumul *Oameni din Dublin*. Restul operei sale pînă la *Ulise* s-a născut la Triest. *Muzică de cameră* s-a publicat în 1907, *Oameni din Dublin* în 1914, iar *Stephen Dedalus*, cum s-a tradus în franţuzeşte, dar al cărui titlu exact e *Portretul artistului în tinereţe*, poartă dubla dată : Dublin, 1904 şi Triest, 1914. Dar şi o parte din *Ulise* s-a născut la umbra lui San Giusto, deoarece Joyce a locuit la noi mai multe luni după război. În 1921 m-am însărcinat eu să-i duc de la Triest la Paris notele pentru ultimul episod. Erau cîteva kilograme de pagini de hîrtie nelegate între ele de care n-am îndrăznit să mă ating pentru a nu le deranja ordinea, care mi se părea incertă. În 1903, în momentul cînd părăsea Dublinul, Joyce s-a căsătorit, şi cei doi copii ai săi s-au născut la Triest. De aceea e firesc ca noi triestinii să-l iubim ca pe un scriitor care oarecum ne aparţine. Şi chiar ca pe un italian. În cultura lui Joyce există o înclinaţie hotărît italiană poate mai accentuată de dorinţa, foarte vie în unele momente ale vieţii sale, de a se simţi cît mai puţin englez" (*Scritti su Joyce*, în vol. *Saggi e pagine sparse*, îngrijit şi prefaţat de Umbro Apollonio, Milano, Mondadori, 1954, p. 201). Această parte a vieţii lui Joyce e descrisă cu multe amănunte pitoreşti în ampla biografie a lui Richard Ellmann, *James Joyce*, Milano, Feltrinelli, 1964 (pentru legăturile cu Italo Svevo, pp. 322—325 şi *passim*).

exercită o constrîngere asupra omului şi asupra actelor şi gîndurilor sale, acesta e un prizonier care, pentru a se simţi trăind în propria sa esenţă intrinsecă, trebuie să aleagă soarta expatriatului, a rătăcitorului, a naufragiatului : asemeni anticului Odiseu. Într-un rînd, Joyce îşi exprimă într-un fel de motto propriul său destin literar : „Istoria, spune Stephen, e un coşmar din care caut să mă trezesc". În cadrele nelimitate dar totuşi opresive ale acestui vis sau delir, dimensiunea umană nu mai poate rămîne cea obişnuită şi canonică. Raportul dintre personaj şi lucruri — cu răspunderea pe care el o pretinde sau de care se dispensează — se configurează pe un teren narativ de evocare fragmentată : iar persoanele şi acţiunile sînt umbre şi fantasme ce devin pe neaşteptate o materie gravă şi apăsătoare, pentru ca dintr-o dată să reintre în obscurele lor sedii. Nu ne putem referi la vreo altă tehnică decît la hotărîrea care prezidează compoziţia structurală a *Divinei comedii*. Şi tocmai de aceea (dacă ni se admite această insinuare) pornind de la aceste tehnici foarte moderne (*Timpul pierdut* al lui Proust şi *Ulise* al lui Joyce) putem găsi noi motive de a admira proiectul singular al reprezentării dantești. Dealtfel, odată cu Joyce şi cu Kafka se restaurează criteriul exegetic al alegoriei şi simbolurilor, fără de care, arhitectura narativă şi structura morală a lui *Ulise* şi a *Procesului* ar rămîne nedivulgate. [1]

---

[1] A se vedea ceea ce scria R.-M. Albérès în *Histoire du roman moderne* (Paris, Albin Michel, 1926) [în româneşte : *Istoria romanului modern*, trad. Leoniv Dimov, Buc., E.L.U., 1968, N. trad.] : „Romanul ajunge astfel într-un stadiu în care opera de artă scapă de convenţiile naraţiunii, înrudindu-se cu marile opere ezoterice, ca *Eneida* şi *Divina comedie*, opere al căror *plan* chiar, invizibil dealtfel la prima lectură, are o semnificaţie specială, matematică şi spirituală" (p. 222) [trad. cit., pp. 217—218. N. trad.] Şi, mai apoi : Stephen Dedalus, acest tînăr locuitor din Dublin, artist pe jumătate ratat, trăieşte în lumea banală a unui oraş din piatră şi ceaţă, iar inşii cu care intră în relaţie, pe care îi frecventează, prieteni, vecini, vagi cunoştinţe, metrese, par nişte simple siluete pitoreşti ale unui roman realist, un pic sarcastic. Nimic fantasmagoric în această viaţă uşor picarescă a unui tînăr. Dar, ca la Kafka (acesta începea să scrie *Procesul* în aceeaşi perioadă, 1914), tot ceea ce i se întîmplă lui Stephen pare a avea un sens simbolic, un sens secund. În viaţa lui socială precum şi în viaţa personală, Dedalus luptă pentru a scăpa de povara presiunilor care-l paralizează : amintiri din copilărie

Dar povestea lui Ulise se rezolvă într-o autoexaltare; lumea homerică caută experiența eroică, aspiră să-și desfășoare supremația și caracterul de excepție. Or, scena pe care Joyce o exaltă aparține, dimpotrivă, istoriei mărunte și banale a unui om oarecare, într-o zi oarecare a anului. Prima e supraistorie, a doua e infraistorie. Dar care e deosebirea între epica anticului Odiseu și cronica modernului Ulise? Sînt ei cu adevărat incomparabili? În esență, și unul, și celălalt sînt ființe aruncate în soartă în bătălia vieții. Personajul lui Homer transferă întîmplările de fiecare zi pe firmamentul eroismului; personajul lui Joyce cufundă enigma eroică a lumii în practica cotidiană, în gînduri mai mult decît în

---

ori din adolescență, religie, naționalitate, familie, mediu social și ambianță a vieții. Nu retrăim totuși această luptă, așa cum o dorea tradiția romanului psihologic, cu mintea și sensibilitatea eroului. Ea se exprimă printr-un *simbolism* al evenimentelor — dealtfel prea mărunte — care alcătuiesc viața lui Stephen Dedalus" (pp. 219—220) [trad. cit., pp. 215—216. N. trad.]. Poate că paralela întreprinsă de critic să fie riscată și fără acoperire, dar totuși rămîne sugestivă: „Romanul a impus «realismul» chiar poeților, iar orașul în care trăiește Stephen este cel al unui Balzac irlandez. Numai că el este, în *același timp*, universul simbolurilor care au fost altădată cele ale lui Guillaume de Lorris. Diferența constă doar în faptul că în secolul al XIII-lea un roman alegoric în versuri se desfășura într-o lume ireală, pe cînd în secolul al XX-lea el este scris în proză, personajele sale au barbă, mustață, sîni, pîntec, situație socială și micul lor «caracter», vorbesc același dialect al locului, sau argoul din Dublin, dar, pe lîngă faptul că sînt oameni reali, ei mai sînt și simboluri cu care Stephen Dedalus joacă acel joc complicat care se cheamă destinul unui om și drumul său spiritual." (pp. 219—220 [trad. cit., p. 217. N. trad.]. Și, în continuare: „Joyce amestecă fără șovăire două inspirații separate de șapte secole: zugrăvirea realistă care ne este familiară și «romanul alegoric» care urcă pînă în secolul al XIII-lea, Nimic de mirare dealtfel, deoarece, după secolul al XIII-lea, ceea ce numim noi «roman» s-a consacrat aventurii, anecdotei, sentimentalității, psihologiei, *înăbușind* o altă viziune a vieții omenești și a destinului uman, viziunea ezoterică și alegorică ce apare fără veste chiar în roman de îndată ce poezia nu mai are puterea s-o exprime (...) Conținutul rămîne «realist» și «adevărat», intenția și trama impun cititorului o conversiune la poezia secretă" (pp. 221—222) [Trad. cit., p. 217. N. trad.]. Pentru utilizarea procedeului alegoric în Evul Mediu, trimit la eseurile mele asupra *Romanului trandafirului* de Guillaume de Lorris (S. Battaglia, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965) și asupra „limbajului figurat în *Divina comedie*" (S. Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1966).

acțiuni, în memoria anorganică și tulbure, mereu reînnoită. Nerăbdarea lui Ulise din Ithaca e fiziologică ; nesațiul lui Ulise din Dublin ține de memorie. Dar ambii Odisei sînt prizonierii și în același timp efecte ale vieții și ale formelor realității.[1] Poate că e mai congruent destinul rătăcitorului din zilele noastre, care știe să fie „insignifiant" într-o lume himerică și în cadrul unei istorii absurde. Și totuși și el își realizează destinul său epic : mai puțin zgomotos decît eroul antic, dar într-o formă nu mai puțin complexă, mai puțin schimbătoare și mai greu de zăgăzuit.[2] Mai ales în forma unui destin ilogic și nestăpînit, dar, în fond și în ceea ce privește rezultatele ultime, tot atît de misterios și de ezoteric ca și destinul lui Odiseu. Fiecare capitol din *Ulisele* secolului XX reprezintă una din cărțile „sacre" ale *Odiseii* : și nu se poate ști dacă autorul înțelege să efectueze o desacralizare a modelului antic sau să consacre în termeni actuali o experiență de totdeauna.[3] Cele două puncte extreme, al

---

[1] „Intenția lui Joyce e limpede : viața cea mai comună, mai banală, mai neînsemnată — o zi din viața unui irlandez oarecare în 1904 — posedă o structură poetică invizibilă care o asimilează epopeii. Toate actele noastre au un sens. Realitatea familiară și îngălată de fiecare zi reprezintă pentru artist sau pentru Dumnezeu un poem alegoric : mergînd la birou, la birt, nu contează unde, fiecare om trăiește, în fiecare zi, o *Odisee*. Iar viața nu este ceea ce pare, adică mediocritatea cotidiană a unui ins neînsemnat, deoarece în aceste mediocrități arta poate regăsi «planul» invizibil al unui poem epic..." (R.-M. Albérès, *op. cit.*, pp. 223—224) [Trad. cit., pp. 219—220 N. trad.].

[2] A se vedea din nou ce scrie R.-M. Albérès în lucrarea citată : „Dar acest monument enorm și pasionant, apărut pe neașteptate în 1922, anul în care murea Proust, pecetluiește drama estetică și spirituală a romanului care vrea să depășească povestirea, să depășească vulgaritatea realistă tinzînd către o imagine epică, să depășească lipsa de însemnătate a vieții tinzînd către afirmarea omului. Joyce rămîne un autor ezoteric, chiar în eșecurile sale : el a încercat să facă din roman un tratat de mistică artistică sau spirituală ; dintr-un «gen» la origine facil și grațios, o operă alegorică ce evocă drama ultimă a omului în fața propriului său destin, mileniile, ireductibila banalitate a vieții psihologice și sociale, și ireductibilul protest al omului împotriva acestei banalități" (pp. 224—225) [trad. cit., pp. 220—221 N. trad.]

[3] Să citățm în continuare din lucrarea lui R.-M. Albérès : „Realismul este total (...) Nimic mai banal, nici mai vulgar ; nici o aventură, nici o «povestire» care să merite să fie relatată. Această zi, pitorească în ansamblu, dar lipsită de însemnătate, este descrisă toată, în cele mai

realismului şi simbolismului, coincid în viziunea pe care Joyce o are despre viaţă şi despre roman. Ele coincid de multe ori, dar de obicei alternează, chiar pe aceeaşi pagină. Mai bine zis, ele se întregesc şi se subînţeleg una pe alta. Şi, totuşi, în ciuda aspiraţiei către „palimpsest", funcţia artistică a lui *Ulise* se află încă situată pe un plan viguros naturalist.[1] Dar e vorba de un naturalism topit într-un ritm narativ care ar putea încă să mimeze fabula, atît de gratuit şi de absolut autosuficient apare el în final : e tragica poveste a oamenilor care trăiesc într-o lume de toate zilele, lipsită de eroism.

2. În partea finală a parabolei personajului pe care încercăm s-o parcurgem în aceste pagini, e bine să relevăm în *Ulise* de Joyce situaţia dublă a eroilor săi, care pe de o parte par a se risipi într-un vîrtej de molecule infinitezimale, iar pe de alta, se autointensifică în interiorul lor însuşi, copleşindu-şi conştiinţa proprie cu toate faptele din lume : ca o cutie cu infinite rezonanţe. Personajul lui Joyce apare golit şi aproape inocent, dar în acelaşi timp copleşit de toate experienţele, amintirile, presimţirile ce clocotesc în oceanul fiinţei. În eseul său asupra scriitorului dublinez, Edmund Wilson a scris o pagină dintre cele mai pătrunzătoare :

„Joyce e într adevăr marele poet al unei noi faze a conştiinţei umane. Ca şi universul lui Proust, al lui Whitehead, sau al lui Einstein, lumea lui Joyce se schimbă continuu pe măsură ce este percepută de diferiţi observatori în diferite momente. E un organism alcătuit din

---

mici amănunte, prin senzaţiile lui Bloom (...) Toate acestea într-un stil lipsit de unitate, deşi mereu liric, violent şi puternic, care recurge la fel de bine la descrierea realistă ca şi la monologul interior, cu cadrilurile, reminiscenţele, revenirile sale... Pe scurt (în stare brută în aparenţă, dar folosind în realitate toate tehnicile cunoscute), este vorba de viaţa larvară, amănunţită pînă la dezgust, a unui om neînsemnat într-o zi neînsemnată..." (pp. 222—223) [trad. cit., pp. 218—219 N. trad.].

[1] „Joyce vrea să redea «integral» experienţa umană (experienţa exterioară şi interioară). El reproduce fluxul conştiinţei fără să-l filtreze logic sau etic" (Ernst Robert Curtius, *James Joyce e il suo Ulisse*, 1929, trad. italiană în vol. *Letteratura europea*, Bologna, Il Mulino, 1963, p. 341).

„întîmplări" ce pot fi considerate infinit de semnificative sau infinit de mărunte, fiecare dintre ele incluzînd pe toate celelalte; şi fiecare dintre aceste „întîmplări" e unică. O astfel de lume nu poate fi reprezentată prin intermediul unor artificioase concepte abstracte, de genul celor pe care trecutul le-a făcut să devină convenţionale: instituţii cu baze solide, grupuri, indivizi cărora li s-a încredinţat rolul unor entităţi foarte durabile şi diferenţiate — sau de-a dreptul rolul unor factori psihologici concreţi: dualismul bine-rău, intelect-materie, trup-spirit, instinct-raţiune, conflicte precise între sentiment şi datorie, între conştiinţă şi interes. Nu că aceste concepte ar fi excluse din universul lui Joyce: le regăsim în mod succesiv în mintea personajelor lui, după cum regăsim realităţile reprezentate de aceste concepte. Dar toate lucrurile sînt reduse la rolul de „întîmplări" asemeni celor din domeniul filozofiei şi al fizicii moderne — întîmplări ce deşi constituie o unitate continuă, pot fi considerate infinit de mici. Joyce a creat din astfel de întîmplări o imagine prodigios de naturală şi de vie a lumii contemporane pe care o cunoaştem cu toţii, o imagine care pare că ne permite să-i scrutăm adîncimile, să-i observăm schimbările şi complicaţiile, aşa cum nu am mai avut ocazia s-o facem în trecut." [1]

Lăsînd deoparte tensiunea, care în romanul *Ulise* derivă din structura stilistică şi din însăşi tehnica narativă, e cert că realitatea construită de scriitor, şi s-ar zice realizată printr-un proces de fagocitoză, e mult mai minuţioasă şi mai subtilă decît cea din proza tradiţională. Joyce a cucerit şi pentru literatură zone de viaţă şi fenomene de conştiinţă care merg pe aceeaşi linie cu Proust şi cu Freud. Metoda sa se caracterizează printr-o dublă direcţie de pătrundere: în sens naturalist şi în sens simbolist, ca natură şi ca conştiinţă, pe ecranul fatalităţii, aproape extrinseci şi metafizice, şi în perspectiva celei mai gingaşe şi schimbătoare interiorităţi, ca imanenţă care taie respiraţia şi dă peste cap însuşi ritmul vital:

„Una dintre cele mai importante caracteristici ale lui *Ulise* — scrie E. Wilson — e interesul pe care-l prezintă ca investigaţie asupra naturii, conştiinţei şi comportamentului omului... In *Ulise*, Joyce a încercat să

[1] In volumul său *Il castello di Axel*, citat mai sus, p. 197.

redea cu exactitatea, desăvîrşirea şi promptitudinea maximă pe care i le îngăduiau mijlocul său de expresie, cuvîntul, sensul participării noastre la viaţa, — sau, mai bine zis, forma pe care o atare participare o ia, în timp ce noi, dintr-o clipă într-alta, ne realizăm existenţa." [1]

Ambiţia romanticilor de a extinde hotarele artei pe teritorii pînă atunci interzise, datorită sărăciei, mizeriei şi insignifianţei lor, se realizează definitiv, putem spune, numai odată cu *Ulise* al lui Joyce. Şi aceasta nu atît pentru faptul că înainte şi după el această lume infraistorică şi subalternă nu şi-a găsit loc în literatură, ci pentru că în *Ulise* ea realizează acea necesitate poetică şi umană care, comparativ cu ceea ce se întîmplă în alte cărţi (anterioare şi posterioare), poate apare gratuită şi precară, sau cel puţin adoptată programatic, sau chiar prin simpla „imitaţie". Criticul simbolismului, pe care l-am citat puţin mai sus, scrie :

„Joyce a transformat în obiect de studiu chiar şi acele aspecte ale vieţii pe care sîntem obişnuiţi a le socoti obscene, josnice, vulgare, făcînd acest lucru cu metoda implacabilă a unui psiholog modern ; dar nu numai atît : spre deosebire de naturaliştii contemporani, prea arareori poeţi ca să ajungă aşa de departe, el a restituit adevărata valoare acelor experienţe omeneşti pe care obişnuim să le numim cu termeni ca : iubire, noblеţă, adevăr şi frumos... Cred că primii cititori ai lui *Ulise* au fost şocaţi de felul în care Joyce înfăţişa acele aspecte ale naturii umane pe care sîntem înclinaţi să le considerăm incongruente în inextricabila lor fuziune."

Acelaşi cercetător observa pe bună dreptate cîtă seninătate se ascunde în felul lui de a reprezenta : „Ne aflăm — continuă E. Wilson — în prezenţa unei minţi destul de asemănătoare cu aceea a unui anume tip de filozof care, în efortul de a individualiza cauzele fenomenelor, de a stabili legături între diferitele elemente ale universului, a ajuns la un punct în care valorile comune de bine şi de rău, de frumos şi urît se pierd în perfecţiunea şi frumuseţea intuiţiei transcendente însăşi." E cert că în comparaţie cu ineluctabilul

[1] În vol. cit. *Il castello di Axel*, p. 194.

adevăr cu care întîmplările reale şi fenomenele de conştiinţă se produc pe orbita romanului lui Joyce, noţiunile de impersonalitate şi impasibilitate, care de la Flaubert încoace s-au transmis pînă în zilele noastre, riscă să apară nişte scheme de ipoteze dacă nu de-a dreptul nişte expediente ale ipocriziei literare.[1]

3. Dealtminteri, curba care porneşte de la *Odiseea* lui Homer şi ajunge la Joyce poate fi socotită pe drept cuvînt un simbol al evoluţiei de la arta antică la arta de azi. Un progres de forme şi de conţinut ce poate apare şi ca un regres. Dar asemenea concepte sînt cu totul relative şi, în cele din urmă, apar generale şi destul de puţin caracteristice. În poemele lui Homer, universul psihologiei îşi celebra propria sa dialectică ; în *Ulise* al lui Joyce, acea înfruntare de caractere şi de vieţi decade sau se cufundă în psihopatie, în nevroze, în delirul isteric, în frenezia subconştientului. Personajele *Iliadei* şi ale *Odiseei* înfruntă imperiul vînturilor de sub îndrumarea lui Eol ; interpreţii lui Joyce ascultă de un Neptun subacvatic, care-i sileşte să se învîrtească în scurte periple astmatice şi epileptice, cu riscul de a se sufoca în orice clipă sau de a rămîne cufundaţi într-o perpetuă orbire. Problema fundamentală a eroilor lui Homer e aceea de a descoperi sau experimenta variatele cauze ale vieţii şi nenumăratele căi pe care ea se realizează, exaltîndu-se sau dezaprobîndu-se, crescînd sau stingîndu-se. Dimpotrivă, eroii lui Joyce (şi ai artei contemporane) se simt izolaţi şi dezarmaţi în faţa vieţii înseşi. Aceasta a devenit unicul scop al biografiei. Omul modern nu trăieşte înăuntrul existenţei, aşa cum se întîmplase în decursul atîtor secole, ci o resimte ca pe o antiteză a sa însuşi : existenţa a încetat de a mai fi arma propriului său destin şi a devenit unica lui himeră. Viaţa nu mai e o experienţă care contribuie prin desfăşurarea ei la sporirea şi consumarea omului, ci e oglinda lui Narcis, care-l paralizează şi-l nimiceşte. Existenţa e idolul superstiţios al omului zilelor noastre. E altarul unui fetiş în mijlocul unui deşert.

[1] Aceste pagini se corelează cu capitolul *Eposul barbariei*, care urmează şi le completează.

EPOSUL BARBARIEI

1. În literatura modernă se repetă la intervale dese termeni ca : haos, anarhie, iraționalism (cu imaginile respective : labirint, dedal), aplicați valorilor morale și celor mai tipice manifestări ale realității actuale. Opere ca acelea ale lui Joyce, Kafka, Céline, Faulkner, Henry Miller, Sartre, Camus și așa mai departe, sînt avide și terorizate de violență și de distrugere. Personajele lor se ivesc din profunzimi psihice obscure și imposibil de sondat. În adîncul ființei lor se află forme complicate de experiență dezordonată și nesocotită, radical sălbatică. Dacă luăm în considerare nu atît ceea ce zic și ceea ce fac eroii acestei literaturi „degradate", cît mai curînd drojdia societății din care autorii îi fac să răsară, pare că din civilizație nu mai supraviețuiește decît originara „barbarie", prin rădăcinnile ei haotice și anarhice. E ca o „reîntoarcere" la societatea primitivă și încă alogică : un nou „recurs", după concepția istorică a lui Giambattista Vico.

Dealtfel, un scriitor ca James Joyce și-a și propus cu bună știință parabola lui Vico în vederea explicării universului uman. Teoria „recursurilor" istorice nu e numai reperabilă în alternanța civilizațiilor, dar se realizează și înăuntrul omului, în structura lui atavică, ca un parametru al subiectivității sale celei mai proprii. Parabola „reîntoarcerilor" la originile barbare și primitive s-ar realiza în însăși istoria biologică a indivizilor. Ea e imanentă condiției umane. Personajul caracterizat prin violență, prin senzualitate, prin simplul inconștient, s-a și reîntors la formele primitive ale existenței, la necesitățile primordiale și elementare ale naturii. După părerea unui Joyce, în sensibilitatea intelectuală modernă se produce o fuziune a lui Freud cu Vico. Idealiștii și istoriciștii s-ar simți rușinați de aceasta. Creatorul *Științei noi* și cel al inconștientului au ajuns pe neașteptate să se combine. Expresia pe care oamenii o pot raporta la o obiectivare a lumii (natură și realitate) nu e oferită decît de limbajul mi-

tic. Corespunzător „științei" sale, Vico postula o „barbarie secundă" în epoca medievală, al cărei mitograf ar fi fost Dante, așa cum Homer fusese acela al primei barbarii. Identitatea sau concomitența barbariilor, limbaj și expresie poetică, constituie marea sugestie a concepției lui Vico :

„El a făcut să se nască Dante în sînul ferocei barbarii a Italiei, o ferocitate cum alta mai mare n-a fost decît cu patru secole mai înainte, adică în secolele al IX-lea, al X-lea și al XI-lea : iar în secolul al XII-lea, în plină barbarie, cruzimea a renăscut la Florența cu facțiunile Albilor și Negrilor, care au pîrjolit întreaga Italie, barbaria fiind continuată cu aceea a guelfilor și ghibelinilor, din care cauză, oamenii trebuiau să-și ducă existența în păduri, sau în orașe ca și cum s-ar fi aflat în păduri." [1]

O expresie ca aceea din urmă, după care societatea a ajuns „să-și ducă existența în păduri sau în orașe ca și cum s-ar fi aflat în păduri", pare de o dureroasă modernitate. Într-o astfel de situație, Vico consideră că limba e redusă la zero : „În Italia aproape că s-au repetat cele întîmplate la marele turn al Babilonului" ; și, de aceea, „din cauza vieții sălbatice dusă doar în gînduri fioroase de nestinse răzbunări care au rămas moștenite multă vreme", italienii trebuiau să se întoarcă la „limba mută", exact cum se întîmplase cu primele națiuni în perioada eroică :

„...autorii lor, înainte de a se inventa limbile articulate, trebuie să se fi făcut înțeleși ca muții, prin gesturi sau cu corpul, avînd relații firești cu ideile, ce pe atunci trebuie să fi fost foarte sensibile, despre lucrurile pe care voiau să le traducă și care expresii îmbrăcate în cuvinte sonore trebuie să fi dat un exemplu al întregii evidențe a limbajului poetic."

În felul acesta, Dante s-a aflat în condiții analaoge cu acelea ale lui Homer :

---

[1] În celebra scrisoare adresată de Vico tînărului său prieten Gherado degli Angeli, la 26 decembrie 1727 (Citățm din ediția lui Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, 1959, pp. 213—220).

„Astfel, Dante, avînd la dispoziție un limbaj poetic, și-a folosit colericul său talent scriind *Comedia* sa. În al cărei *Infern* a etalat tot ceea ce era măreț în fantezia sa, relatînd uri implacabile, dintre care una și nu singura a fost aceea a lui Ahile, și amintind o mulțime de fioroase chinuri, așa cum în cruzimea Greciei barbare Homer a descris multe și variate forme atroce ale unor morți crude survenite în luptele troienilor cu grecii, care fac din *Iliada* sa o scriere de neimitat: și amîndoi au risipit în povestirile lor atîtea atrocități, că în lumea noastră de azi ele trezesc milă, iar pe vremea aceea produceau plăcere în rîndul ascultătorilor, așa cum în zilele noastre englezilor, prea puțin îndulciți de delicatețea veacului, nu le plac decît tragediile care conțin atrocități, exact așa cum gustul inițial al teatrului grec, încă crud, s-a manifestat desigur în ospețele scelerate ale lui Tiest și în masacrele fioroase comise de Medeea asupra fraților și copiilor ei."

Epoca noastră ar fi aceea a barbariei moderne, înțeleasă nu ca o fază istoricește determinată, ci ca o dialectică veșnică a fenomenului uman. Momentul barbariei e inerent destinului indivizilor; el se alimentează din labirinturile infime ale ființei: e cifrul existenței în geneza ei cea mai radicală. Dealtminteri, invazia conținuturilor barbare poate fi corelată cu gustul romantic și cu originara lui înclinare decadentă. În 1819, Giacomo Leopardi îi denunța pe romantici ca răspunzători de această degenerare:

„Ei speculează lucrurile josnice, obscene, fetide, respingătoare, întru nimic extraordinare, dar ieșite din comun numai dacă le raportăm la poezie, pentru că pînă atunci poeții fuseseră lebede nu corbi care să se rotească deasupra cadavrelor; dar pentru că aceste cadavre sînt intacte, și totuși pot să facă efect, romanticii se reped asupra lor cu toată aviditatea și își înfig și-și bălăcesc în ele pliscul și ghearele. Și tot de la el vine dragostea înflăcărată, dacă nu în întregime, cel puțin în parte, acea foarte importantă propensiune spre teribil, sau, dacă vrem, spre oribil." [1]

[1] În *Discorso di un italiano,* deja citat, p. 500.

În extremismul său critic, Leopardi ataca aspectele cele mai rele, dar prin aceasta nu şi mai puţin reale, ale romantismului :

„Nu voi compara acum delicateţea, frăgezimea şi suavitatea vieţii sentimentale antice şi ale vieţii noastre cu ferocitatea, barbaria şi bestialitatea celei romantice... Prea multe lucruri s-ar putea spune despre acest subiect, dat fiind că oribilul e unul din caracterele cele mai importante ale sentimentului romantic ; dar oricît de multe lucruri s-ar putea spune, mai plăcut mi-e să le omit ; şi să rămînă totuşi gloria romanticilor, aşa cum susţin ei, faptul că sînt mai apreciaţi de sensibilitatea demonilor decît de sensibilitatea oamenilor, şi să fie ruşinea noastră că avem atîta aversiune pentru frumuseţile infernale." [1]

2. Apelul lui James Joyce la Vico şi aplicarea pe care el o încearcă în formele structurale şi lingvistice ale romanului său sînt destul de caracteristice şi atestă încă o dată marea disponibilitate de care continuă să se bucure teoria din *Ştiinţa nouă* şi concepţia despre „istoria civilă" ca metafizică a experienţei ce se corelează cu ea. Din moment ce Vico restituie poezia (adică domnia fanteziei) epocii eroice, primitive, încă sălbatice (pe care o atestă şi o revelează tocmai geniul lui Homer şi al lui Dante), creativitatea limbajului şi a expresiei poetice ajunge să fie corelată de istoria umanităţii în faza ei haotică, vulcanică, încă anarhică : aceea care în civilizaţia modernă e reprezentată de infernul inconştientului, al iraţionalului, al atemporalului. *Ulise* al lui Joyce ar trebui să constituie interpretarea adecvată a acestei istorii totdeauna nesupusă conştiinţei şi străină de criteriul conceptual : e pădurea inextricabilă a experienţei, acea „hyle" platoniciană a lumii, pădurea sălbatică, ostilă şi redutabilă în care se rătăceşte sufletul omului dantesc.

James Joyce dădea ultimei sale lucrări o definiţie care s-ar putea extinde asupra unei bune părţi a literaturii contemporane. În *Veghea lui Finnegan*, autorul voia să reprezinte cosmosul haosului : *haosmosul* [2]. În timp ce *Ulise* era

[1] Op. cit., p. 527.

[2] Romanul *Veghea lui Finnegan* a costat pe autorul său circa cincisprezece ani de muncă (a apărut în 1939, parţial în 1927).

povestea unei zile (un ciclu de viaţă), noua carte, *Veghea lui Finnegan,* e povestea unei nopţi, în care lumea reală şi sufletească se atomizează, înlănţuindu-se şi fragmentîndu-se ca universul lui Lucreţiu :

„O epică nocturnă a ambiguităţii şi metamorfozei, mitul unei morţi şi al unei renaşteri universale în care orice figură şi orice cuvînt ar fi pus în locul altuia fără să existe delimitări clare între întîmplări, şi în aşa fel încît orice întîmplare să le implice pe celelalte într-un soi de unitate elementară care să nu excludă conflictul şi opoziţia." [1]

După cum admite şi Joyce, faptul că a meditat în repetate rînduri asupra *Ştiinţei noi* a lui Vico i-a confirmat conceptul unei istorii care se reproduce printr-un proces ciclic şi care descoperă de fiecare dată la origine condiţiile primordiale ale societăţii, care de îndată ce iese din haos se realizează prin limbaj în perspectiva lumii [2]. Scriitorul irlan-

[1] Sînt cuvintele lui Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce,* Milano, Bompiani, 1966, p. 119. Şi de asemenea : „Se părea că *Ulise* reprezintă cea mai îndrăzneaţă tentativă de a da o fizionomie haosului : *Veghea lui Finnegan* se autodefineşte ca *haosmos* şi *microhasm,* constituind documentul cel mai înspăimîntător de instabilitate formală şi ambiguitate semantică întîlnit vreodată" (p. 113). Cei doi termeni sînt fabricaţi de Joyce însuşi : din *cosmos* a format *haosmos* («cosmosul haosului») şi din *microcosmos* (care desemnează omul în fiinţa lui integrală) a calchiat *microhasm* (după grecescul *hasma* «abis»).

[2] „După *Ulise,* în care izbutise să surprindă exuberanţa vieţii trăite şi fusese obligat s-o închidă în zalele unei ordini culturale străine, Joyce a găsit în Vico noi perspective : îl cunoaşte de mai mulţi ani, dar simte nevoia de a-l citi mai atent (în special *Ştiinţa nouă),* atunci cînd îşi începe noua carte. În 1926 scrie că ar vrea să-i ia teoriile mai în uşor, folosindu-le doar pentru ceea ce-i servesc, dar ele au devenit din ce în ce mai importante în ochii săi şi i-au marcat mai multe faze ale vieţii sale" (Umberto Eco, op. cit., pp. 119—120). Pentru istoria raporturilor dintre Joyce şi Vico, a se vedea : William Y. Tindall, *(James Joyce. His way of interpreting the modern world,* 1950, trad. ital., Milano, Bompiani, 1964) şi Richard Ellmann, *(James Joyce,* Oxford University Press, 1959, trad. ital. de Piero Bernardini, Milano, Feltrinelli, 1964), din care citäm : „Îl atrăgea mai ales felul în care acel «filozof napolitan» folosea etimologia pentru a dezvălui semnificaţia întîmplărilor, ca şi cum întîmplările ar fi fost manifestările cele mai superficiale ale unor energii ascunse. Joyce admira de asemenea subîmpărţirea pozitivă a istoriei omenirii operată de Vico în cicluri care cuprind o vîrstă teocratică,

dez redescoperă, confirmat în teoria lui Vico, conceptul unei expresii care ar fi o imagine ingenuă și intactă a lucrurilor în starea lor născîndă, într-un moment în care cuvîntul este un fragment incandescent al realității. În felul acesta scriitorul putea afirma în ultima sa lucrare :

„Scriind despre noapte, într-adevăr nu pot, îmi dau seama că nu pot să folosesc cuvintele într-un sistem obișnuit de relații. Dacă le-aș întrebuința astfel, ele n-ar putea să exprime felul în care lucrurile sînt realmente în cursul nopții, în conformitate cu diferitele planuri ale conștiinței, ale semiconștiinței și inconștienței. Am descoperit că acest lucru nu poate fi realizat cu niște cuvinte în cadrul unor relații și conexiuni obișnuite."

Dacă „istoria civilă" în viziunea lui Vico se desfășoară într-o spirală a dezvoltării și progresului, pentru Joyce ea rămîne legată de altă fațetă a teoriei, de eterna reîntoarcere, care face ca destinul omenirii să se reînnoiască într-o perpetuă direcție circulară, în care civilizația și haosul se întîlnesc veșnic.

2. Unul dintre scriitorii cei mai bizari și mai agresivi ai literaturii actuale, americanul Henry Miller, consideră că în albia fără zăgazuri a romanului său poate fi introdus tot ceea ce a fost respins de alții [1]. După opera narativă a lui

---

una aristocratică și una democratică, fiecare dintre ele urmată de un *recurs*. Aceste subdiviziuni îl interesau nu ca niște împărțiri cronologice ale unei «istorii ideal eterne», ci ca niște împărțiri psihologice, ca niște ingrediente ce se combinau și mereu se recombinau în așa fel încît totdeauna apăreau *déja vu*, «deja văzute» : «M-am folosit de ciclurile lui ca de un gard de nuiele» i-a spus el mai tîrziu lui Padraic Colum" (p. 632). Și, mai apoi, „Kristensen i-a cerut să-l ajute să înțeleagă *Work in Progress*, și Joyce l-a trimis la Vico. «Dar dumneata crezi în *Știința nouă* ?» l-a întrebat Kristensen. «Eu nu cred în nici o știință — i-a răspuns Joyce — dar cînd îl citesc pe Vico, imaginația mea prinde aripi, așa cum nu se întîmplă atunci cînd îl citesc pe Freud sau pe Jung»" (p. 782).

[1] Henry Miller s-a născut la New York în 1891 ; în 1929 s-a stabilit la Paris, unde a publicat în 1934 *Tropicul cancerului*, opera care l-a făcut cunoscut (chiar și din cauza violentelor polemici suscitate).

Proust şi a lui Joyce, un autor ca Miller poate reprezenta anarhia fiinţei şi haosul planetar al existenţei, fără a revendica pentru sine nici un fel de structură şi dimensiune reflexivă. În această specie de autobiografie hatotică şi frenetică, care e *Tropicul cancerului,* autorul se simte îndreptăţit să afirme: „Pentru mine cartea e omul, şi cartea e omul care sînt eu, arzător, obscen, turbulent, gînditor, scrupulos, mincinos şi diabolic de sincer". Iar cît priveşte afinităţile lui cu *Ulise* al lui Joyce, ele apar atunci cînd vorbeşte despre lume şi despre realitate: „Lumea e un cancer care se devoră. Mă gîndesc la momentul cînd marea tăcere va coborî asupra tuturor şi peste tot; atunci, în sfîrşit, va triumfa muzica. Şi cînd totul se va fi retras în sînul timpului, va reveni haosul, iar haosul e partitura pe care e scrisă realitatea". Încă o dată, exact cum se întîmplă şi în romanul lui Joyce, se instalează în toată cruzimea lui dualismul vieţii — haosul şi conştiinţa umană — după modelul *Divinei comedii.* Şi, ca o confirmare, a se vedea o altă pagină a aceluiaşi Henry Miller:

„Totdeauna survine ceva. S-ar spune că oriunde te duci, există o dramă. Oamenii sînt ca rîia, îţi intră sub piele şi se înfundă acolo. Tu te scarpini şi iar te scarpini, pînă-ţi dă sîngele, dar nu mai izbuteşti să scapi de ea. Oriunde s-ar duce, oamenii îşi calcă viaţa în picioare. Fiecare om are tragedia lui personală. I-a intrat acum în sînge: nenorocire, plictiseală, chin, sinucidere. Atmosfera e saturată de cangrene, de deziluzii, de zădărnicii."

Iniţial el afirma că „un singur lucru *îl* interesează, şi are pentru *el* o importanţă vitală: să înregistreze tot ceea ce e omis în cărţi" (la pagina 18 a traducerii italiene: *Tropico del Capricorno-Cancro,* Milano, Feltrinelli, 1962; dar ediţia italiană se vinde numai la Paris, deoarece în Italia romanul e interzis datorită obscenităţii sale jignitoare). A se vedea Edwin Berry Burgum: „Scriitorul (...) nu şi-a cucerit celebritatea decît peste douăzeci de ani după ce şi-a scris cartea care i-a asigurat acea celebritate. *Tropicul cancerului* a fost publicat la Paris în 1934, *Tropicul capricornului* în 1939; nici unul din cele două volume nu a fost publicat în Statele Unite pînă în 1961" (*Romanzo e società,* cu o introducere de Gianfranco Corsini, Roma, Editori Riuniti, 1965, pp. 279—280).

Henry Miller se gîndeşte să scrie „cartea ultimă" : un roman „anonim", care prin aceasta va fi „al tuturor". El a scris „o nouă cosmogonie a literaturii, o nouă *Biblie*". Oricine are ceva de spus va putea să spună în cadrul ei : şi va fi „anonimă" şi ea, pentru că va fi a sa şi a oricărui om. Nu va mai fi nevoie să se scrie altceva, cel puţin pentru o generaţie. Pentru că această carte a lui va oferi „scriitorilor de mîine subiecte, drame, poezii, mituri, ştiinţă." Pentru o mie de ani de acum înainte, lumea va putea scoate din ea toate acestea. Miller va edifica „o adevărată catedrală, la construirea căreia vor contribui toţi cei care şi-au pierdut identitatea". Şi în ea se vor afla „recviemuri pentru bieţii morţi, rugăciuni, confesiuni, imnuri, plîngeri funebre şi pălăvrăgeli, un fel de nesocotinţă criminală". Romanul ar trebui să constituie o *summa* a vieţii şi să fie în acelaşi timp o distrugere şi o regenerare. În această *carte ultimă* ar trebui să se epuizeze lumea : „Trebuie să suprimăm evoluţia acestei lumi care a murit, dar care n-a fost îngropată încă. Inotăm la suprafaţa timpului şi toate celelalte s-au înecat, se îneacă, se vor îneca." Romanul va fi un eveniment enorm : „vor exista oceane de spaţiu în care să te poţi mişca, să poţi face salturi mortale, să gemi, să violentezi, să ucizi" [1]. Clarviziunea sa va fi una demoniacă, de natură să concureze omniprezenţa divină :

„În răstimpul unei fracţiuni de secundă, poate, am încercat acea luciditate extremă pe care o cunoaşte epilepticul, după cîte se spune. În clipa aceea, am pierdut complet iluzia timpului şi a spaţiului : lumea şi-a desfăşurat drama simultan, pe un meridian care-şi pierduse axa. În genul acela de eternitate, riscantă ca un trăgaci foarte sensibil al unei arme, mi-am dat seama că orice lucru îşi avea justificarea, justificarea lui supremă ; am simţit chinurile din mine care lăsaseră în urmă această pulpă, această algă ; am simţit delictele care doreau atît de mult să iasă la iveală mîine, urlînd ; am simţit mizeria care se măcina singură, cu pisălogul şi piuliţa, nesfîrşita şi opaca mizerie."

---

[1] Un proiect de acest gen a fost urmărit de numeroşi scriitori ; dar Henry Miller citează doar pe unul : Giovanni Papini în *Un om sfîrşit* (op. cit., pp. 66—68).

În clipa aceasta de luciditate omul ar simți că soarta sa merită să fie trăită. Dar e nevoie de un miracol.

„Pentru vreun motiv oarecare, omul caută miracolul, și pentru a-l obține e gata să străbată valuri de sînge. Se va corupe cu ideile, va deveni umbra lui, pentru ca numai pentru o clipă din viața lui să poată ignora răutatea realității. E în stare să suporte orice: ruină, umilință, mizerie, război, crimă, plictiseală — în credința că de seara pînă dimineața se va întîmpla ceva, un miracol care să-i facă suportabilă viața. Și în tot acest timp înăuntrul nostru funcționează un contor, la care nici o mînă nu poate ajunge ca să-l oprească."

3. Cu toată sensibilitatea lui necontrolată, Henry Miller știe să înregistreze fatalitatea irațională, feroce și în același timp demnă de milă, a călătoriei omului pe marea imensă a existenței:

„Aci dispar toate limitele, iar universul se revelă a fi un demențial măcel. Și ca un dop de plută tîrît spre a se opri în centrul mort al oceanului, omul plutește pe reziduurile și algele oceanului, zăpăcit, disperat, neștiind dacă vreun Columb trece pe acolo. Străzile sînt refugiul meu. Și nimeni nu e în stare să priceapă splendoarea străzii dacă nu a fost silit să se refugieze în ea, dacă nu a ajuns o frunzuliță aruncată de ici, colo, de suflul zefirului... Fiecare om merge pe drumul lui, și cu toate că pămîntul e ghiftuit de lucruri bune, nu are timp să-i culeagă roadele; convoiul se îndreaptă în grabă spre ieșire, și se produce o asemenea panică, o asemenea dorință de a fugi, încît cei slabi și dezarmați sînt călcați în picioare în noroi și nimeni nu le ascultă țipetele. Universul meu de ființe umane a murit; eram cu totul singur pe lume, și ca prieteni aveam străzile, și străzile îmi vorbeau în limba aceea tristă, amară, făcută din mizerie omenească, din dorințe, din remușcări, din eșecuri, din strădanii inutile." [1]

Și, totuși, scriitorul nu întrezărește altă soluție decît aceea de a recrea universul uman prin intermediul interpretării, reinventîndu-l în romanul unic, enciclopedic, biblic. Fantezia sa se simte mereu fascinată de dimensiunea „istoriografică"

[1] Op. cit., pp. 173—175.

a unui prozator de tipul lui Balzac. În această capacitate Henry Miller celebrează un nou naturalism, în care triumful realității și al societății se exaltă în haos și în anarhie :

„Credeam că un om, pentru a fi scriitor, trebuie să scrie cel puțin cinci mii de cuvinte pe zi. Credeam că el trebuie să spună totul dintr-o dată, într-o singură carte și apoi să se prăbușească. Am scris-o în zbor, cîte cinci, șapte, uneori opt mii de cuvinte pe zi. Îmi închipui că era cea mai proastă carte scrisă vreodată. Era un volum colosal și greșit de la început pînă la sfîrșit... Toți cei cărora li l-am arătat mi-au spus că era îngrozitor. M-au rugat să mă las de scris. Învățasem, ca Balzac, că trebuie să scrii multe volume înainte de a semna vreunul cu propriul tău nume. Aveam să învăț, și am făcut-o repede, că e necesar să renunți la tot și să nu faci altceva decît să scrii, că e necesar să scrii, să scrii și iar să scrii, chiar dacă toată lumea te sfătuiește contrariul, chiar dacă nimeni nu te crede." [1]

Scriitorul e demiurgul ratat, falit, amăgit. Iar romanul e creația în forma monstruoasă, avortată, abia începută. Falimentul cărții echivalează cu imposibilitatea de a ieși din haos, din insultă, din fatalitatea nulității :

„Cartea aceea era defectuos proporționată, greșită, rea, îngrozitoare după cum mi se spusese : dar asta era ceva firesc. Eu, ca novice, făceam o încercare de care un om de geniu s-ar fi apucat doar la sfîrșitul carierei. Eu voiam să spun ultimul cuvînt chiar de la început. Era absurd și patetic. A fost o înfrîngere zdrobitoare, dar ea m-a întărîtat și mai tare. Cel puțin știam ce înseamnă să eșuezi. Azi, dacă mă gîndesc la împrejurările în care am scris acea carte, cînd mi-aduc aminte de materia revărsată căreia am încercat să-i dau formă, cînd mă gîndesc la ceea ce încercasem să îmbrățișez, îmi vine să mă felicit și să-mi dau cea mai mare notă. Sînt mîndru că a fost un faliment atît de total ; dacă lucrurile ar fi mers bine, aș fi fost un monstru. Uneori, cînd îmi răsfoiesc hîrtiile, numai pentru a reciti numele celor despre care voiam să scriu, mă apucă ameteala. Fiecare venea cu lumea sa ; venea la mine și mi-o descărca pe masă ; voia ca eu să o iau, să mi-o asum. Nu aveam timp să creez o lume în întregime a mea : trebuia să stau neclintit ca

[1] Op. cit., pp. 323—324.

Atlas, deşi stăteam pe spinarea unui elefant iar elefantul stătea pe o broască ţestoasă. Ar fi fost o nebunie să te întrebi pe ce anume stătea broasca ţestoasă."

4. Unui critic care-şi propune să verifice acţiunea scriitorului asupra publicului şi principiile reformatoare pe care opera sa e în stare să le proclame şi să le stimuleze în sufletul contemporanilor săi, personalitatea lui Henry Miller îi apare ambiguă, ba chiar sterilă. Împotriva lui a formulat mari rezerve americanul Edwin Berry Burgum, care totuşi nu poate să nu recunoască în însuşi scrisul lui Miller expresia unor aspecte fundamentale ale spiritului contemporan, îndeosebi cu privire la situaţia morală a omului din S.U.A.

„Ţin să atrag atenţia asupra a două componente puternic legate una de alta: avalanşa de concepte psihanalitice în legătură cu sexualitatea, abătută asupra minţii americanilor şi evidentele tendinţe anarhice ale temperamentului american... Miller e, de fapt, o manifestare extremă a alienării contemporane. În epoca în care omul era pus în mişcare de cauze lăuntrice, adică în epoca omului în faza iniţială a capitalismului, individualismul nu era anarhic, iar spiritul de concurenţă nu provoca alienarea." Dimpotrivă, „azi, alienarea ia numeroase forme. E o eroare să credem că unicul exemplu e acela al personalităţii izolate, al insului introvertit care nu are decît puţini prieteni. Adeseori, omul extrovertit îşi ascunde incapacitatea de a avea relaţii, adoptînd atitudini false, şi Miller e un exemplar formidabil al acestui tip. Şi din moment ce e un scriitor care-şi povesteşte aproape numai propriile experienţe, el oferă un exemplu clar al felului în care o aparenţă extrovertită poate ascunde o natură pur şi simplu introvertită: în realitate, Miller nu se interesează decît de sine însuşi." [1]

Dar o observaţie a aceluiaşi cercetător asupra anarhiei spirituale şi istorice, şi asupra anarhiei personale şi lipsite de control a scriitorului, în loc să limiteze, cum crede el, personalitatea ca individ şi ca poet a lui Henry Miller, sfîrşeşte prin a da mai mult relief şi autenticitate caracterului primordial al anarhiei acestuia:

[1] În volumul *Romanzo e società*, citat mai sus, pp. 282—283.

„E ridicul să-l considerăm în mod serios pe Miller un reformator, pentru că principiile lui se schimbă din oră în oră. Anarhicul era omul (în viața politică actuală nu mai există decît puțini) care avea în comun cu alții o concepție filozofică la a cărei realizare el refuza să participe, bizuindu-se doar pe niște gesturi individuale spectaculoase. Miller are o personalitate anarhică, dar nu și o concepție filozofică, și atunci cînd se scufundă iremediabil în lumea ideilor sale contradictorii, numai epuizarea îl face să recurgă la narcoza unui vag misticism oriental."

Dar Henry Miller nu înțelege să propage vreun plan de reformă în sens anarhic, tocmai pentru că el găsește anarhia existînd în societate și în destinul omului; or, asumîndu-și conștiința acestui fapt, el se simte la rîndul lui investit personal și traumatizat; pentru el, problema e de a descoperi cauze mai adevărate și mai mișcătoare ale experienței sale lirice. Fapt pe care-l observa și criticul și cenzorul său.

„Nu am de gînd să fac psihanaliza lui Miller: e suficient să subliniez fascinația și senzația de imprevizibil pe care le încercăm atunci cînd așteptăm să se reveleze un nou aspect al acestei personalități isterice, inconsistente, capricioase, impulsive, care se poate arăta amabilă și serviabilă cînd e cu oameni mai disperați ca el, și rea și crudă cînd legăturile se strîng prea tare."

Adevărul e că acest foarte dezordonat scriitor reușește să prezinte haosul și confuzia civilizației spirituale din zilele noastre. Iar criticul său se crede într-adevăr autorizat să definească străfundurile societății americane (și în numele ei și ale societății noastre) tocmai grație comentariului operei lui Miller, chiar dacă o face pentru a nega autorului *Tropicului cancerului* valoarea de document:

„Acceptarea fără discriminare a unei tendințe care trece drept freudism a trezit atît nemulțumirea la adresa vieții sale publice, cît și evaziunea anarhicului american în propriul său univers personal. Dacă instinctul sexual reprezintă impulsul fundamental ce trebuie satisfăcut într-un fel sau altul, acumularea sexualității poate înlocui acumularea de bogății și cucerirea unei poziții sociale. În acest fel, oamenii extrovertiți pot să-și compenseze subordonarea cu o formă diferită de supremație.

Pentru a da substanță acestei iluzii a fost creată o cantitate imensă de produse pseudoestetice: filme licențioase, filme avînd ca subiect anomalii psihologice, tratamente psihanalitice sau violențe sadice, cu corespondentele lor, în genere absurde, în literatura științifico-fantastică: atmosfera de marijuana a orgăi electrice și efectele sonore haotice ale muzicii lui Cage și, mai presus de toate, cultul unei poezii minore care exprimă sterila ezitare între complexe."

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

AȘA-ZISUL „ANTIROMAN“

1. În legătură cu aceasta să vedem ce spune unul dintre adversarii cei mai recenți ai romanului tradițional : Alain Robbe-Grillet [1]. Scriitorul francez consideră că proza veche a decăzut complet. După părerea lui, romanul s-a oprit la Balzac, și dacă ne referim la structura psihologică, ne-am putea întoarce la *Prințesa de Clèves* a doamnei de La Fayette. De trei secole se repetă aceeași tehnică. Cum se poate, se întreabă el, ca față de societatea și de progresul industrial și față de limbajul comunicării, care s-au înovat profund, formația noastră mentală, dimpotrivă, să fi rămas complet neschimbată ? Și Alain Robbe-Grillet continuă : „În realitate, noi trăim cu aceleași obiceiuri, cu aceleași tabuuri morale, alimentare, religioase, sexuale, igienice, familiare. Și pentru a încheia, există dintotdeauna *sufletul* omenesc ; care — adevăr bine știut — e veșnic“. Pentru cel care a pus în circulație antiromanul, și care în acest caz ne interesează mai puțin, procedeul narativ tradițional se bazează îndeosebi pe elaborarea subiectivă a datelor realității. Pe de altă parte, se înțelege că nu ar fi ușor să le opunem o obiectivitate „lipsită de pasiune“ sau „indiferență“. Dar problema pe care și-o pune Robbe-Grillet e că existența lucrurilor, a obiectelor, a faptelor ca atare e independentă de „pasiunea“, adică de „subiectivitatea“ noastră. El știe bine că „obiectivul — în accepțiunea obișnuită a termenului — impersonalitatea ab-

[1] Alain Robbe-Grillet s-a născut în 1922 ; a scris romane *(Les gommes,* 1953 ; *Le voyeur,* 1955, *Jalousie,* 1957 ; *Dans la labyrinthe,* 1959). Ideile sale asupra prozei sînt expuse în două eseuri : *Une voie pour le roman futur* (1956) și *Nature, humanisme, tragédie* (1958). A se vedea Maurice Nadeau, *Il romanzo francese del dopoguerra,* Milano, Schwarz, 1961, îndeosebi capitolul *Il «nouveau roman»* (pp. 135—140) și unele date oferite de însuși Robbe-Grillet (*Una via per il romanzo futuro,* pp. 217—223) ; Pierre de Boisdeffre, *Une historie vivante de la littérature d'aujord'hui,* Paris, Le livre contemporain, 1959 (mai ales capitolul *Principes et préceptes d'Alain Robbe-Grillet,* pp. 470—474).

solută a observatorului, e o iluzie, după cum ne putem da prea bine seama", dar e tot atît de adevărat, insinuează el, că în stare pură nu există nici libertatea de a observa, întrucît orice realitate primește o serie de semnificații precise din afară, de la moravuri, de la gustul general și așa mai departe. Însăși „literatura" și limbajul ei specific și tradițional constituie niște filtre prin care realitatea primește gusturi și culori dinainte formate. Dar lumea există în sine, își are finalitatea în propriile sale forme, în prezența ei obstinată :

„Deschizînd brusc ochii, am simțit, copleșitor, șocul acestei realități îndărătnice pe care ne închipuiam că am interpretat-o. În jurul nostru, sfidînd grămada adjectivelor noastre, animiste sau rutiniere, lucrurile se află la locul lor. Suprafața lor e curată, netedă, lustruită, dar fără frumusețI ascunse sau transparențe. Întreaga noastră literatură nu a izbutit încă să zgîrie pe ea cel mai mic unghi, nici să facă mai suplă cea mai neînsemnată curbă."

Pentru a face evidentă această lume „obiectivă", care are inepuizabila calitate de a fi persistentă și imuabilă, Robbe-Grillet recurge la ecranul cinematografic, care prin seria lui de imagini ne obligă să simțim prezența reală, independentă și suficientă în sine, a lucrurilor :

„Oricine poate să-și dea seama de schimbarea efectuată. Inițial în roman, obiectele și gesturile care constituie subiectul, intriga, dispar cu totul pentru a lăsa un loc numai semnificației lor : locul gol va denota doar o absență sau o așteptare, o mînă pe umeri va fi un indiciu de simpatie, barele de la fereastră vor însemna doar imposibilitatea ieșirii. Și iată că acum vedem scaunul, mișcarea mîinii, forma barelor. Semnificația lor e clară, dar în loc să ne atragă atenția, ea rămîne de obicei asemenea unui dat ieșit din comun, deoarece ceea ce ne șochează, ceea ce se întipărește în memoria noastră esențial și ireductibil la indistinctele noțiuni mentale sînt gesturile în sine, obiectele, deplasările și reliefurile, cărora imaginea le-a restituit, dintr-o dată, fără să-și dea seama, realitatea."

Concluziile pe care criticul francez vrea să le tragă din această „prezență" reală, inamovibilă, obstinată a lucrurilor ca atare, adică în materialitatea lor inasimilabilă, nu par, în cele din urmă, susceptibile de o adevărată dezvoltare mentală sau poetică. Sînt, la drept vorbind, probleme care privesc artele figurative și tehnica cinematografică a imaginilor mai mult decît sensibilitatea romancierului. Nu se poate vedea cum o „constatare" brută și exterioară a obiectelor ar putea constitui sursa unui viitor stilistic sau, oricum, expresiv. Dar o precizare a aceluiași Robbe-Grillet cu privire la teoria „privirii" obiective a lucrurilor trădează în cele din urmă echivocul fundamental:

„În această lume viitoare a romanului, gesturile și obiectele vor fi «acolo», înainte de a fi o «realitate oarecare», și vor rămîne și în viitor, acolo, dure, inalterabile, prezente mereu, bătîndu-și joc de semnificația lor specifică, ce în zadar încearcă să le reducă la niște ustensile precare, între un trecut inform și un viitor nedeterminat. În acest fel, obiectele își vor pierde treptat nestatornicia, vor repudia falsa lor taină, suspecta lor interioritate, pe care Roland Barthes o numea *sufletul romantic al lucrurilor.*[1] Și acestea vor înceta să mai fie reflexul indistinct al sufletului indistinct al eroului, reprezentarea chinurilor lui, suportul dorințelor sale."

2. Dar ceea ce e cu adevărat straniu în aceste propoziții e că scriitorul francez al „regard"-ului nu pare a-și da seama că perspectiva în care așază el prezența lucruilor implică

[1] Roland Barthes e criticul noii literaturi, căreia îi aplică schemele „structuralismului". Pentru el, Alain Robbe-Grillet a descoperit noul sistem planetar, a inventat „le nouveau roman" (într-un articol care în acest sens marchează o dată: *Littérature objective,* 1954, ce poate fi citit și în versiunea italiană a eseurilor sale: *Saggi critici,* Torino, Einaudi, 1966: *Letteratura oggettiva,* pp. 11—20). Vom avea prilejul să revenim asupra ideilor acestui interesant critic. Deocamdată să urmărim pasajul la care face aluzie Robbe-Grillet și care-l privește direct: „Tăcerea lui Robbe-Grillet asupra esenței romantice a lucrurilor nu e una aluzivă sau sacrală, ci e o tăcere care stabilește în mod ireductibil limitele obiectului, nu ceea ce e dincolo de el: felia de roșie pusă pe un sandvici într-un automat și descrisă metodic de Robbe-Grillet constituie un obiect fără ereditate, fără legături sau referințe, un obiect care stă-

deja o „interpretare" a lor, exact cum se întîmplă în proza din trecut. Cu alte cuvinte : lumea exterioară e „interpretată" în „extraneitatea" ei, care nu privește lucrurile în ele însele, ci reflexele morale de care sînt atinse : în ultima analiză, contează încă o dată și mereu omul și „situația" lui. Felul de „a vedea" obiectele nu e decît o nouă confirmare a „alienării" contemporane. Ce altceva ar putea însemna ?

„Întrucît privește personajele romanului, ele ar putea fi la rîndul lor susceptibile de felurite interpretări : în funcție de interseele fiecăruia, ar putea da loc celor mai diverse interpretări, psihologice, psihiatrice, religioase sau politice. Va deveni numaidecît limpede deosebirea dintre ele în ceea ce privește esența pretinsei bogății de interpretări diverse. În timp ce eroul tradițional e necontenit solicitat, acaparat, distrus de «interpretările» propuse de autor, respins mereu într-o *altă parte,* fluidă și fără trup, mereu mai departe, mereu mai vagă, eroul viitorului va rămîne, dimpotrivă, *aici.* Interpretările vor rămîne în *altă parte.*"

Soluția lipsită de logică a lui Robbe-Grillet e cuprinsă în aparenta opunere a unei „non-interpretări" tuturor interpretărilor. Dar adevărul e că și această pretinsă absență a interpretării ajunge să fie una din numeroasele interpretări pe care omul o poate da — și a dat-o — asupra lumii exterioare. Ce altceva e, de exemplu, marea în *Familia Malavoglia* a lui Verga, sau cu atît mai mult pămîntul și „averea" în *Mastro-Don Gesualdo* de același scriitor ? Sînt „entități" indiferente, plasate în lume, inamovibile, ca niște idoli care transcend sau se sustrag de la orice interpretare. Dar chiar și ele — aceste „lucruri" care se numesc mare, pămînt, avere — simbolizează o divinitate, un mit, o lege fatidică. Adică o „profunzime" a ființei. Și Robbe-Grillet afirmă că această „profunzime" va fi imediat eliminată. Tocmai ea

---

ruie, care e riguros închis în ordinea părticelelor sale, sugerîndu-se doar pe sine și fiind incapabil să-l tirască pe cititor spre o *altă parte* funcțională sau substanțială. *Condiția omului e de a exista.* Robbe-Grillet amintea, în legătură cu *En attendant Godot,* fraza aceasta a lui Heidegger. Ei bine, obiectele lui Robbe-Grillet sînt făcute și ele pentru a exista. Toată arta autorului e de a da obiectului o *existență* și de a-i lua posibilitatea de *a fi ceva*" (op. cit., pp. 12—13).

dă un sens „interpretării", în conformitate cu gustul și intențiile prozei tradiționale :

„Se știe că romanele se întemeiau pe acele mituri, și numai pe ele. Rolul scriitorului consta, prin tradiție, în explorarea Naturii, în *aprofundarea* ei, pentru a ajunge la ascunzișurile din ce în ce mai tăinuite și a scoate la iveală măcar o mică parte dintr-un secret tulburător. O dată coborît în abisurile pasiunilor omenești, scriitorul trimitea lumii în aparență împăcate (cea de la suprafață) mesaje de izbîndă care descriau misterele la care el izbutise să aibă acces. Iar amețeala sacră care-l cuprindea pe cititor, mai mult decît să provoace în el teama sau greața, dimpotrivă, îi întărea convingerea despre stăpînirea sa asupra naturii. E adevărat că erau niște prăpăstii, dar grație acestor viteji speologi, cititorul izbutea să scruteze adîncul."

Așadar, diferența dintre arta tradițională și noua teorie cu privire la „regard" e atribuită acestei imposibilități a omului de a pătrunde în „profunzimea" lucrurilor, și aceasta nu atît pentru că ele îi rămîn interzise, dar pentru că lucrurile nu au nici o profunzime în sine. Dealtfel, aceasta exprimă din nou o altă „profunzime", încă o „dimensiune" a omenescului. Numai că ea, expusă în termenii lui Robbe-Grillet, e hărăzită să rămînă uniformă, unilaterală, monotonă. De aceea nu se vede în ce fel s-ar putea dezvolta proza în viitor, altminteri decît la modul simplu descriptiv și pitoresc, așa cum vrea scriitorul francez :

„În fiecare zi constatăm din ce în ce mai mult repulsia celor mai conștienți autori față de un cuvînt de natură viscerală, analogică sau incantatorie. În timp ce adjectivul optic, descriptiv, apt să măsoare, să proporționeze, să circumscrie, să definească, ne arată drumul anevoios potențial al noii arte a romanului."

Reforma acestui „roman du regard" se revelează a fi, în definitiv, un simplu corolar al naturalismului, în care a fost absorbit exteriorul lucrurilor, „impasibilitatea" obiectelor și personajelor, „decepția privind lumea, și ea veche de cînd există omul. Dar din punct de vedere al „tehnicii", ce rezultate pot fi așteptate sau chiar înregistrate de opera narativă a scriitorului francez ? Unul din numeroasele „expe-

rimente" pe care literatura modernă le inventează anual, și mai apoi uită să le ducă la țintă.

3. Criza romanului nu e, poate, decît un alt aspect al dezorientării contemporane, iar deprecierea lui reflectă o nemulțumire cu totul modernă față de tabla de valori și de entități tradiționale. Proza de mare anvergură s-a sprijinit totdeauna pe încrederea, sugestia sau revolta în raport cu realul și cu societatea. Cu alte cuvinte, inspirația romanului presupune gestația unei conștiințe puternice. Și pentru a ne menține la încercările din cadrul literaturii franceze care în clipa de față mai reprezintă încă, oricum, o „căutare" de realitate și de tehnică, diagnosticul pus mai acum cîțiva ani de Vittorio Lugli [1] ni se pare destul de exact :

„Francezii nu au pierdut desigur pasiunea sau abilitatea de a nara : totuși nu au creat romanul lor nou, nu au izbutit să dea o viață nouă genului, cum făcuse la începutul veacului Proust. Acolo unde noua materie devenea mai presantă, cei mai mulți au urmat modelele americane... În Franța, faptul dă de gîndit mai multor spirite care-și văd compromis, sfîrșit, încă un primat al lor. Și părăsirea de către mai mulți prozatori a acelei *ținute* literare care pînă mai ieri nu lipsea în povestirile cele mai libere, căutarea unor noutăți formale, utilizarea celor mai diverse tehnici, nejustificate și nerecompensate de efectele atinse, marele număr de lucrări mediocre, fac pe unii să se gîndească la o criză a romanului, poate destinat a lua sfîrșit, a se transforma în altceva, în ceva ce ar putea fi numai *eseul,* atît de francez prin forma lui de confesiune, de jurnal intim. Numai că dificultățile, teribilele probleme ale clipei de față fac dificil refugiul în liniștea interioară, chiar și în cazul acelora care nu consideră eseul un lux inactual și culpabil. Și tinerii caută problemele tuturor, nu problemele lor proprii, le place să se cufunde în mulțime, să se piardă în evenimente." [2]

---

[1] În eseul *La Sorte della letteratura nella Francia di oggi* (conferință ținută la Teatro Carignano din Torino, în cadrul Asociației Culturale Italiene la 24 februarie 1950), publicată ulterior în volumul *Dante e Balzac, con altri Italiani e Francesi,* Napoli, ESI, 1952 (în „Collana di Saggi" condusă de Giovanni Macchia), p. 327.

[2] Acest capitol trebuie completat cu ultimul eseu *Entificarea obiectelor.*

ENIGMA PERSONAJULUI ŞI EPICA ABSENŢEI

1. Lăsînd deoparte realizarea artistică, care nu totdeauna corespunde ideii estetice formulate sau dorite de scriitorul „nou", e cert că în cadrul foarte recentului proces de revizuire a romanului şi a tehnicii sale, „personajul" suferă încă o reducere a personalităţii sale şi încă o restrîngere a registrului moral. Curentul care-l tîrăşte pe romancier spre inconştient şi inexprimat, distrugîndu-i orice principiu de coerenţă şi de epicism biografic (ca în *Ulise* de Joyce sau în *Castelul* lui Kafka), continuă acţiunea sa erozivă şi dezagregantă, ajungînd la limitele şi mai mizere ale vidului şi incomprehensiunii metafizice. În conştiinţa scriitorilor mai recenţi (şi a criticilor sau a celor care jură pe ei) noua orientare a romanului implică o respingere violentă a naturalismului, care în momentele lui de triumf avusese o tendinţă mai curînd pesimistă şi care acum, dimpotrivă, e acuzat de a fi optimist şi consolator şi, oricum, nu suficient de dezamăgitor şi de destructiv, aşa cum o pretinde situaţia morală a omului modern, ce se imaginează privat de credinţă şi de ideologie şi cufundat în labirintul incomprehensiunii.

Ceea ce apare în primul plan e dificultatea de a înţelege lumea, lucrurile, persoana umană : adică ceea ce creştinismul se străduise să convertească într-un ideal de conştiinţă şi de unitate, şi în sfîrşit umanismul nădăjduise să înalţe în Olimpul ştiinţei, iar iluminismul ambiţionase să garanteze şi să consolideze în cursul raţional al istoriei şi în consensul realului şi al societăţii. Dar acum, coerenţa, cursul istoriei, legătura cu destinul, cu viaţa în comun şi cu viaţa de cetăţean, şi toate celelalte principii sau scheme asemănătoare, folosite de romanul naturalist şi psihologic, încetează de a mai fi de vreun folos omului, pentru că sînt absolut imposibile. Eroul e copleşit de povara lui Sisif : toate entităţile istoriei şi ale existenţei, care mai înainte colaborau cu el, au devenit nişte stînci ce se prăvălesc independent, în afara lui şi în afara

experienței sale celei mai personale. Și nu e cu putință să le oprim să nu se izbească și nici să le dirijăm căderea. Faptele și lucrurile alcătuiesc o masă imposibil de controlat. Între realitatea obiectivă și om nu mai există posibilități de împăcare, de înțelegere, de comunicare. Instrumentele conștiinței și ale activității sale acționează independent de el, chiar și atunci cînd omul a contribuit la fabricarea lor, sau le-a entificat el însuși. Cel care fusese în decurs de atîtea veacuri „eroul" se vede acum declasat, degradat, demis în fața „reificării", cum se spune, a societății, a istoriei, a experienței.

2. Unul dintre scriitorii „noi", francezul Michel Butor [1], care se inspiră din „clasicii" reformei prozei (Marcel Proust și James Joyce), crede că esența unei opere artistice (a unei obiectivări expresive) este să „nu fie lizibilă și comprehensibilă decît treptat", asemeni descoperirii trudnice și laborioase a unei imagini dintr-o „formă haotică". Prin urmare, eroul nu e omul ca unitate și organism psihic, ci dimpotrivă, un atom al acestui infern anarhic de lucruri, de fapte, de întîmplări, de pasiuni, de violențe, de anomalii, de absurdități. Atît Proust cît și Joyce au deschis romanului căile misterioase, anevoioase, labirintice ale realității care solicită participarea și înțelegerea omului, pentru a i le lăsa și pe una, și pe cealaltă nesatisfăcute și echivoce. Poate că ar fi necesare noi forme literare („o specie de poezie epică și în același timp didactică" [2]) în absența cărora romanul mai poate încă să-și împlinească o funcție expresivă, măcar că, inadecvată, în esență. Pe de altă parte, în marele șuvoi al romanului e totdeauna posibil să se reverse infinitul atomism al lucrurilor și „împrejurările în aparență cele mai nesemnate ale vieții de toate zilele". Acest scop comun e urmărit însă pe căi și printr-o serie de tehnici diferite, ba chiar

[1] S-a născut în 1926 și e profesor de filozofie; a scris mai multe romane: *Passage de Milan* (1954), *L'emploi du temps* (1956), *La modification* (1957), *Degrés* (1960). A se vedea: Maurice Nadeau, op. cit., pp. 142—144.

[2] În eseul lui Michel Butor, *Le roman comme recherche* (1955).

opuse. Cu toate acestea, e important de constatat în cazul de față că pînă și doi „inovatori" ca Alain Robbe-Grillet și Michel Butor, deși concep romanul în forme diametral opuse [1], sfîrșesc prin a ajunge la rezultate analoage pe planul conștiinței realului și în ceea ce privește destinul personajului [2].

3. În *Utilizarea timpului* eroul e absorbit de oraș, de străzile, de aspectele acestuia. Chiar și amintirile, adică unicul patrimoniu al sufletului său, se suprapun, se șterg, se redeș-

---

[1] Cf. Roland Barthes *(Saggi critici,* cit., p. 41): „Oricît de elegant și de discret ar fi demersul său, arta lui Butor e simbolică... Tot ceea ce Robbe-Grillet vrea să elimine din roman (în această privință *La jalousie* e cea mai bună carte a sa) simbolul, adică destinul, Butor îl caută anume. Mai mult încă: fiecare din cele trei romane ale lui Robbe-Grillet cunoscute de noi, reprezintă o luare în derîdere a ideii de itinerariu (o ironizare destul de coerentă, deoarece itinerariul, dezvăluirea, e o noțiune tragică): de fiecare dată, romanul se reîntoarce la identitatea sa inițială: timpul și locul s-au schimbat, și totuși nu a apărut o nouă conștiință. Dimpotrivă, pentru Butor, drumul e creator, e creator de conștiință: un om nou se naște necontenit: timpul slujește la ceva."

[2] Numai în aparență, mai ales pe planul tehnicii, Robbe-Grillet și Butor se deosebesc între ei; rezultatele la care ajung sînt destul de asemănătoare. Cu primul pare că se dezagregă efectiv întregul sistem de relații cu lumea și cu realul, în timp ce în cazul celuilalt, tocmai aceste raporturi seduc și risipesc personajul. Dar, în definitiv, soluțiile lor sînt analoage. Numai că Butor continuă să se folosească de materiale și de formule care au ca punct de plecare pe Marcel Proust, trecute în oarecare măsură prin experiența lui Pirandello. Iată ce scrie Maurice Nadeau despre romanul lui Butor (op. cit., p. 143): „În *L'Emploi du temps* (1956) eroul, care e și povestitor și scriitor, vrea să-și noteze după șapte luni întîmplări trăite în orașul englez Bleston, unde se află încă în momentul în care se apucă să și le amintească. Dificultatea provine din împrejurarea că el continuă să trăiască alte întîmplări. Nu poate face abstracție de acestea, mai cu seamă pentru că ultimele sînt urmarea primelor, și ca atare prezentul dezechilibrează trecutul, îi schimbă conținutul și nuanțele, îi conferă o anumită semnificație, și-l privează de semnificația pe care i-o dăduse povestitorul. Ce e o realitate care se schimbă odată cu trecerea timpului? Ce e o realitate a unui om care trăiește eroarea ca pe un adevăr? Îndoiala corupe caracterele adevărate ale realității. Lumea «obiectivă», de care povestitorul se agață ca de ceva solid și sigur, devine și ea problematică, fantomatică, evanescentă. Încercarea de recucerire a timpului se dovedește imposibilă și romanul însuși dezvăluie acest eșec".

teaptă, dispar din nou. La drept vorbind, încă o dată romanul se dizolvă în poezie, și aceasta contează. Dar e tot atît de adevărat că personajul se măsoară nu ca prezență, ci prin dimensiunea absenței. Nu se indică ceea ce cîștigă personajul, ci ceea ce pierde. Pare o imposiblitate să cerem romanului să continue să-și extindă momentele cognoscive și să încerce recuperări și reforme ale realității și ale vieții. Romancierul nu mai e în stare să comunice mesaje sau manifeste. Și-a pierdut rolul de sibilă. Nu-i mai rămîne decît să urmărească fără speranță „frunzele ușoare" risipite în labirintul existenței. În clipa de față, scriitorul nu poate oferi cititorilor și interpreților săi decît imaginea solitudinii: „Vitorul nostru ne apare înscriindu-se în imaginea unui labirint. Inteligența noastră șovăitoare visează un limbaj unificator al realului, cînd ea știe că singura ei posibilitate e de a alcătui un inventar al labirintului. Nici o rațiune, nici o știință nu ne oferă cuvîntul destinului nostru. Trebuie să rămînem în mijlocul pădurii. Ea e locul metaforic al existenței noastre." [1]

[1] Citățm după Georges Raillard, *L'Exemple*, anexă la *L'Emploi du temps* de Michel Butor, Paris, Union générale d'éditions, 1957, p. 448.

ENTIFICAREA OBIECTELOR

1. Romanul tradiţional se născuse pentru a oglindi şi a celebra societatea burgheză şi realitatea naturalistă. Problema centrală era aceea a omului în luptă cu viaţa, cu semenii săi, cu sentimentele, instinctele şi ambiţiile, cu formele constituite ale istoriei, ale civilizaţiei, ale societăţii omeneşti. Drama era personală şi dedicată mai ales luptei pentru putere şi avere. A izbîndi sau a sucomba în bătălia existenţei erau cele două feluri de a încheia această competiţie.

Pentru cei care vor să caracterizeze literatura în perspectivă filozofică, se poate spune că această dispoziţie etico-socială a romanului reflectă experienţa capitalismului liberal, întemeiat în bună măsură pe concurenţă şi interdependenţă, şi îndreptat spre dobîndirea progresivă a conştiinţei de clasă. Într-o astfel de perspectivă, personajul e „problematic" (pornind de-a dreptul de la Hamlet şi Don Quijote) iar „problemele" lui urmează linia succesului şi înfrîngerii, a fericirii şi eşecului. Deşi societatea, istoria şi presiunea realistă contribuiseră hotărît la apariţia şi determinarea soluţiilor vieţii şi ale experienţei, romanul era constituit în primul rînd din personaj, care se afla situat în centrul operei narative. În jurul lui gravitau sentimentele şi întîmplările. El reprezenta forţa centripetă a universului, el era centrul de gravitaţie care reglementa distanţele exacte ale sistemului său planetar. Chiar şi literatura italiană de la sfîrşitul secolului al XIX-lea a produs cîteva capodopere ale acestui spirit de întrecere: *Mastro-Don Gesualdo* de Giovanni Verga (1891) şi *Viceregii* de Federico De Roberto (1901). În aceste două romane sensul existenţei e cu totul îndreptat în direcţia spiritului de competiţie. Viaţa şi realitatea constituie terenul pe care oamenii se înfruntă cu alţi oameni şi cu destinele lor. Victoriile şi înfrîngerile, pe care le dobîndesc sau le suferă, constituie epicitatea destinului lor şi înseamnă realizarea mirajului prozei narative. Poate nici un text n-a redat mai bine

această plenitudine a vieții și reprezentării, care constituie apanajul romanului secolului al XIX-lea, ca paginile în care Virginia Woolf (1882—1941) comenta universul lui Tolstoi și abundența narațiunii sale :

„De la primul cuvînt putem fi siguri cel puțin de un lucru : iată un om care vede ceea ce vedem și noi, care se mișcă tot așa cum sîntem și noi obișnuiți să ne dirijăm mișcările, nu din interior spre exterior, ci din afară înăuntru. E o lume în care poștașul sună la poartă la ora opt iar lumea se duce la culcare între orele zece și unsprezece seara. Iată un om care nu e un sălbatic, un copil al naturii ; e un om educat, care a trecut prin tot soiul de experiențe. E unul dintre acei aristocrați născuți, care s-au folosit din plin de privilegiile lor. E un om al metropolei, nu al suburbiei. Simțurile și inteligența sa sînt acute, viguroase, și nu suferă de inaniție. E ceva orgolios și superb în atitudinea cu care o astfel de inteligență și un astfel de trup atacă viața. S-ar spune că nimic nu-i scapă, că înregistrează tot ceea ce vede... Simțim că ne aflăm în vîrful unui munte, cu un telescop în mînă. Totul e incredibil de clar și absolut definit." [1]

Și pagina ei despre Dostoievski urmărește să caracterizeze în totalitate un scriitor care fusese unul dintre cei mai mari inovatori :

„Pentru el, un nobil sau un țăran, un vagabond sau o doamnă distinsă sînt tot una. Toți sînt, fără excepție, un recipient care conține acel lichid perplex, acea materie nebuloasă, agitată și prețioasă : sufletul. Nici o barieră nu poate zăgăzui sufletul. El se revarsă, inundă, se amestecă cu sufletele altora. Simpla povestire a funcționarului de bancă, care nu putea să-și cumpere o sticlă de vin se lărgește, înainte de a ne da seama de aceasta, prin biografia socrului său și a celor cinci amante pe care acest socru le trata atît de îngrozitor, și prin viața poștașului și a cameristei, și aceea a prințeselor care trăiau în același palat ; deoarece pentru Dostoievski, totul intră în domeniul său ; și cînd e obosit, nu se oprește, ci merge înainte. Nu poate să se stăpînească. Și revarsă asupra

[1] Din eseul *Punctul de vedere rus*, în volumul *Per le strade di Londra*, trad. ital. de L. Bacchi Wilcock și J. R. Wilcock, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 52—53.

noastră suflet omenesc, cald, fierbinte, amestecat, minunat, teribil, apăsător." [1]

2. În jurul anului 1920, în anii de după primul război mondial şi ai apogeului crizei sale, în stilul reprezentării tradiţionale (prin Pirandello, Joyce, Kafka, Virginia Woolf, Faulkner, Musil, Moravia, Sartre, Camus) s-a produs o adevărată revoluţie, care totuşi acţiona înăuntrul unui „gen", fără ca dealtfel să-l repudieze defintiv. În cadrul celor mai recente experienţe narative, structura însăşi a romanului şi rolul personajelor nu mai sînt aceleaşi. Este indiscutabil că raportul dintre erou şi societate s-a schimbat. Ceea ce frapează e sciziunea absolută între conştiinţa individuală şi ordinea universului. Antagonismul prezent în romanul secolului al XIX-lea a devenit antinomie în stare pură, o ruptură iremediabilă care a aruncat în aer puntea oricărei întoarceri. Romanul secolului XX, cel puţin prin reprezentanţii săi cei mai autorizaţi, dramatizează condiţia omului într-o societate capitalistă ajunsă în faza monopolului absolut. Şi individul e lovit de traume, de obsesii, de delir. În cazurile cele mai patetice, de umilinţă, de indiferenţă, de scîrbă. Chiar şi tehnica experimentează raţiunile acestei reforme, care în cele din urmă atacă romanul la rădăcina sa. Invenţiile instrumentale care caracterizează mai bine noul curs al romanului sînt „monologul interior" şi „fluxul conştiinţei". [2] Dar aceste inovaţii

[1] Virginia Woolf, op. cit., p. 52.

[2] Expresia englezească „the stream of consciousness" (curent sau flux al conştiinţei) a fost pentru prima oară formulată de gînditorul american William James (1842—1910) în eseul *On Some Ommissions of Introspective Psychology* (în revista „Mind", ian. 1884) reluată mai amplu în lucrarea sa fundamentală *The Principles of Psychology* (1890, trad. ital. în 1901 de A. Tamburini şi G. C. Ferrari). Pentru William James, experienţa psihologică se rezolvă în viaţa interioară a conştiinţei, ca o veşnică continuitate şi scurgere, care poate fi reprezentată prin acel curent sau flux al conştiinţei (*the stream of consciousness*) mereu în mişcare chiar dacă ritmul acesteia e variabil şi apele ei diferă, fiind cînd limpezi, cînd tulburi, cînd iuţi, cînd stagnante, cînd profunde, cînd superficiale. Termenul a intrat în critica literară prin adoptarea lui în 1918 de către scriitoarea engleză May Sinclair (1865—1946) care se referea, pe drept cuvînt la proza lui Dorothy Richardson (tot May Sinclair, care era mult interesată de psihanaliză şi de freudism, a aplicat

există în funcție de o sensibilitate a destinului omenesc, care era și ea inedită și strict adecvată apariției noilor structuri vitale și ambientale.[1]

Pe această linie, atît monologul interior cît și fluxul conștiinței operează o incizie dureroasă și disperată în adîncurile psiche-ei fiecăruia pentru a ajunge la „semnul contradicției", acolo unde ruptura dintre om și civilizația înconjurătoare se manifestă într-un mod iremediabil și ireparabil. Ceea ce caracterizează tehnica monologului interior și fluxul conștiinței nu e numai asociația liberă de idei (care fusese deja experimentată de proza secolului al XIX-lea), ci și nimicirea tramei logice și temporale. Monologul interior se bazează pe succesiunea fără control a gîndurilor. Personajul

---

procedeul fluxului conștiinței în *Mary Olivier*, 1919). În legătură cu aceasta, a se vedea: Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, 1932 (trad. ital. cu titlul: *Tecnica del romano novecentesco*, sub îngrijirea lui Aldo Camerino și Carlo Izzo, Milano, Bompiani, 1948, îndeosebi capitolul *La corrente della coscienza*) și mai ales: Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (University of California Press, 1954; ed. nouă, Berkeley — Los Angeles, 1962) care a descris mecanismul și tehnica „fluxului conștiinței" cu precizia unui manual practic (cf. Mario Praz, *La parabola della esplorazione interiore*, în volumul miscelaneu *Le sorti del romanzo*, fascicola 24—25 a revistei „Ulisse", 1956—1957, pp. 978—986). Dar cel care trasează istoria analitică a acestei tradiții (desfășurată pe plan literar și în același timp etic) cu rezultate și indicații ce aruncă lumina asupra trecutului recent într-o formă și cu o argumentație foarte laborioasă e volumul lui Melvin T. Friedmann, *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, New Haven, Yale University Press, 1955 („o carte care ar trebui să figureze în biblioteca oricărui om cult", Mario Praz, art. cit., p. 980).

[1] Joyce însuși arăta că inventatorul monologului interior e poetul francez Edouard Dujardin (1861—1949) în anii tinereții sale, cînd era un susținător entuziast al avangărzilor artistice și al curentelor simboliste și mistico-realiste. În romanul *Les lauriers coupés*, el a încercat să concentreze acțiunea narativă în jurul unui singur personaj, lăsîndu-l să-și desfășoare la infinit firul conștiinței sale de-a lungul curentului de impresii copleșitoare și dezordonate (1888, ediție definitivă 1924). După ce procedeul analitic și introspectiv a căpătat o largă răspîndire, a intenționat chiar să elaboreze și o teorie (*Le monologue intérieur*, 1931). Ideea i-a fost inițial sugerată de criticul francez Wyzewa (de origine poloneză: Teodor de Wyzewski, 1862—1917) care a întemeiat împreună cu el în 1884 publicația cu tendință simbolistă „Revue wagnerienne".

se află în starea dintre somn și trezie. Situația lui nu e atît irațională, cît pur și simplu alogică.[1] Din adîncul sufletului său izvorăsc senzații, imagini, amintiri, reacții, presentimente, locuțiuni în stare haotică, cufundate încă în mocirla semiconștiinței și a iresponsabilității. Desigur că grație acestei tehnici psihice și expresive se produce fragmentarea cea mai intimă a personalității. Tăind necontenit legăturile dintre el și lume, și atomizînd momentele propriei sale conștiințe, personajul a fost dizolvat, nimicit. El ajunge la obscurele rațiuni ale neantului.[2] Acest deznodămînt extrem ar trebui să constituie limita ultimă a romanului, dincolo de care domnește liniștea increată :

„În aceste romane, eroul (și, firește, odată cu el și scriitorul) încearcă să fugă din fața forțelor inumane ale societății și să se refugieze în universul conștiinței individuale, un univers ocult și în aparență autonom și imun la influențele exterioare ; în felul acesta, întreaga realitate obiectivă a vieții, toate forțele sociale sînt expulzate din cîmpul lui vizual. Și această fugă nu e doar iluzorie ; nu e mai puțin important faptul că izolarea totală și reciprocă a vieții și a acțiunii cu realitățile ei obiective duce la distrugerea personalității eroului, care se transformă încetul cu încetul într-un depozit impersonal de gînduri incoerente. Dar această distrugere a personajului uman implică în chip necesar distrugerea romanului ca atare, o dezagregare și o descompunere a conținutului său ca gen literar." [3]

---

[1] S-a afirmat de mai multe ori că nu se poate urmări dubla „investigație" a monologului interior și a fluxului conștiinței fără a recurge la ajutorul speculației intuitive a lui Bergson și la psihologia inconștientului și a profunzimii a lui Freud (cf. eseul Tamarei Motîliova, *Le monologue intérieur*, tradus după textul în limba rusă apărut în 1965 și apoi în fascicola noiembrie-decembrie 1965 a revistei „Recherches internationales à la lumière du marxisme", dedicat prozei actuale, cu titlul caracteristic : *Destins du roman*, pp. 50—68).

[2] Cf. Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley — Los Angeles, 1962, p. 16.

[3] Sînt cuvintele criticului rus Vadim Koinov, în volumul *Originea romanului* (în limba rusă, Moscova, 1963) și citate de Tamara Motîliova în articolul cuprins în volumul *Destins du roman* (cit., p. 53).

Pe un plan mai specific formal, Virginia Woolf, care avea să ofere modele exemplare și intens lirice de monolog interior și de flux al conștiinței, ne avertizase încă din 1919 :

„Să examinăm o clipă un om obișnuit într-o zi obișnuită. Mintea lui primește mii și mii de impresii, banale, fantastice, evanescente sau dimpotrivă gravate cu un ac de oțel. Ele îi vin din toate părțile — o ploaie nesfîrșită de nenumărați atomi. Și ori de cîte ori revin și se încarnează în existența zilnică, accentul nu mai cade cu aceeași tonalitate. Ieri, clipa cea mai importantă se plasa aici, nu dincolo ; indiferent dacă scriitorul era un om liber și nu un sclav, dacă putea să scrie ceea ce voia și nu ceea ce trebuia să scrie, dacă-și putea întemeia opera pe propriul său sentiment personal și nu pe un sistem de convenții, nu ar mai fi existat nici intrigă, nici comedie, nici tragedie, nici poveste de dragoste, nici catastrofă în sensul convertit al acestor termeni. Viața nu e cîtuși de puțin o serie de felinare de birjă dispuse simetric ; viața e un halou luminos, un văl transparent care ne învăluie de la început pînă la sfîrșit în condiția noastră de ființe conștiente. Oare sarcina romancierului nu e de a ne face sensibil nouă însine acest element fluid și schimbător, necunoscut și fără limite precise, oricît de aberant și de complex se manifestă el, și oricît de amestecat e cu elemente străine și totuși intime ?"

Pe căile deschise de fluxul conștiinței „scriitorul a devenit stegarul intuiției în luptă neîncetată cu rațiunea și cu spiritul logicizant", în timp ce grație monologului interior „romancierul îngăduie creaturilor sale să se exprime în limbajul cel mai corespunzător firii lor".[1]

3. Aflat pe această pantă, care pare a-l duce spre căi fără ieșire, „noul roman" încetează de a mai conta pe realități precise și exuberante de evocat și nici nu mai cunoaște eroi pe care să-i exalte. În locul lor, adică în carența din ce în ce mai obstinată a omenescului, absorbit de structurile sociale și economice, și în anonimatul individual, mistuit de Molohul colectivității — ce-i mai rămîne romanului ? Ce

[1] Melvin J. Friedmann, *Stream of Consciousness. A Study in Literary Method*, New Haven, Yale University Press, 1955, p. 85 și p. 105.

conținut merită să fie interogat și analizat? Ce formă de existență poate solicita încă imaginația și conștiința scriitorului? Punctul mort al romanului, ca și al altor forme artistice, e profunda criză a fenomenului uman [1]:

„Dacă istoria și psihologia personajului devin din ce în ce mai greu de descris, fără a nu coborî la nivelul anecdotei și al faptului divers, aceasta se întîmplă nu numai pentru că Balzac, Stendhal sau Flaubert le-au zugrăvit deja, ci pentru că noi trăim într-o societate diferită de aceea în care trăiau ei, o societate în care individul ca atare și, implicit, biografia și psihologia lui și-au pierdut importanța lor esențială, și au decăzut la nivelul anecdotei și al faptului divers." [2]

În locul prezenței umane se află alte prezențe, autonome în raport cu individul. De aceea, romanul încetează de a mai deține rolul jucat în secolul al XIX-lea, adică de control și mitizare a valorilor (în conformitate cu tezele destul de cunoscute ale lui Georg Lukács). În literatură s-ar produce ceea ce Karl Marx a observat în domeniul economic și social, unde raporturile dintre „individ" și „obiect" se transformau în favoarea celui de al doilea element: iar „obiectele" dobîndeau o autonomie din ce în ce mai accentuată față de om, situîndu-se în cele din urmă ca un coeficient predominant al realității. Acum noii idoli ai societății vor fi „lucrurile", și nu oamenii izolați, adică personajele tradiționale. E un fenomen pe care marxiștii (și, dintre criticii literari, Georg Lukács) l-au denumit „proces de reificare" și pe care noi l-am putea caracteriza drept entificare a obiectului [3]. Fenomenul

[1] Și eseul lui Ortega y Gasset *Dezumanizarea artei* datează din 1925, corespunzînd anilor de criză a romanului (a se vedea în cartea noastră capitolul respectiv).

[2] Sînt cuvintele lui Lucien Goldmann în eseul intitulat foarte caracteristic *Nouveau roman et réalité* (care a fost scris în 1962 în legătură cu o discuție purtată cu Nathalie Sarraute și Robbe-Grillet), acum în volumul său *Pour une sociologie du roman,* în colecția „Idées", ed. Gallimard, Paris, 1965, pp. 281—333.

[3] Termenul s-a răspîndit prin intermediul formei franceze *réification* care păstrează legătura cu termenii și conceptele de *realitate* și *realism.* Nici dicționarele italiene cele mai recente nu înregistrează acest neologism pe care-l găsim totuși în *Shorter Oxford English Dictionary* (ed. a III-a 1944, reeditată în 1952).

e legat de noua structură a societății, îndeosebi în prima jumătate a secolului XX în măsura în care atunci rolul individului pălește și în locul lui se instalează fetișurile lucrurilor (industrie, comerț, avere, putere, regim politic, birocrație, politică etc.) :

„Pe planul imediat al conștiințelor individuale, viața economică capătă aspectul egoismului rațional al lui *homo economicus*, al urmăririi exclusive a profitului maxim, fără nici un fel de preocupare pentru relațiile de la om la om, și mai ales fără nici o considerație pentru ansamblul lor. În această perspectivă, ceilalți oameni vor deveni pentru vînzător și cumpărător obiecte asemănătoare cu alte obiecte, simple instrumente care le permit acestora să-și realizeze interesele, și a căror singură calitate umană importantă va fi capacitatea lor de a încheia contracte și a stabili angajamente valabile." [1]

Dacă urmările au fost hotărîtoare pentru evoluția societății occidentale, e tot atît de adevărat că ele au limitat treptat participarea individuală și au redus conștiința calitativă a raporturilor dintre oameni :

„E un fenomen de abolire, de reducere a unei experiențe extrem de importante pentru conștiințele individuale, cărora li se substituie o nouă proprietate, de origine pur socială, a obiectelor inerte, în măsura în care pătrund pe piață pentru a fi schimbate ; de aici, transferarea funcțiilor active ale omului în obiecte ; e o iluzie, fantasmagorică (...) care a fost numită cu termenul extrem de sugestiv de *fetișism al obiectului (mărfii)*, și, ulterior, de *reificare*." [2]

Reformatorii romanului, și îndeosebi Robbe-Grillet, cred că în romanul clasic obiectele au avut desigur o importanță foarte mare, dar nu au existat decît pentru a susține tot atîtea relații cu diferiții indivizi. Obiectele se aflau în slujba personajelor. Reprezentau în mod concret imaginile posesiunii lor. Dar din momentul în care eroul se află în curs

[1] Lucien Goldmann, op. cit., p. 293.
[2] Lucien Goldmann, op. cit., pp. 295—296.

de dispariţie, locul lui e ocupat de lumea „reificată", de prezenţele *„cosifizzate"* ca să întrebuinţăm un alt neologism francez (*chosifiées*) [1]. În tot cazul, e vorba de a vedea pînă la ce punct această perspectivă are valoare interpretativă. Chiar şi un critic precum Roland Barthes, destul de favorabil la adresa antiromanului lui Robbe-Grillet, ajunge la nişte concluzii foarte puţin sigure :

„În opera lui Robbe-Grillet există aşadar, cel puţin ca o tendinţă, o respingere a istoriei, a anecdotei, şi în acelaşi timp o respingere a semnificaţiei obiectelor. De aici, importanţa descrierilor optice la acest autor : Robbe-Grillet descrie într-un fel aproape geometric obiectele, tocmai pentru a le sustrage oricărei semnificaţii umane, pentru a le amenda de orice metaforă sau antropomorfism. Minuţia cu care priveşte lucrurile Robbe-Grillet (dealtfel, mult mai mult decît de o minuţie, e vorba de o formă de dezordine) e aşadar pur negativă ; ea nu intuieşte nimic, sau mai bine zis intuieşte tocmai *nimicul* uman al obiectului, fiind asemeni norului îngheţat care ascunde nimicul şi prin urmare îl desemnează. Privirea lui Robbe-Grillet e în esenţă un demers purificator, ruperea unei solidarităţi, poate încă dureroase, între om şi obiecte." [2]

4. Nu putem face abstracţie de constatarea că tocmai caracterul de înstrăinare a lucrurilor faţă de experienţa noastră întăreşte conceptul unei realităţi ermetice şi indescifrabile. E clar că situaţia „obiectelor" e pur simbolică întrucît semnifică încă o dată singurătatea omului în lume (şi aceasta din urmă fiind înţeleasă deopotrivă ca natură, ca societate şi ca istorie). Chiar şi „lucrurile" sînt „întîmplări" şi „împrejurări" ce se desfăşoară în spaţiu şi timp : sînt nişte nomazi care navighează în neant, dar creează perspective tragice şi obsesive. Nu mai lipseşte mult pentru a extinde prezenţa disociată şi de nepătruns a obiectelor la domeniul fenomenelor conştiinţei şi ale intelectului care alcătuiesc structura

[1] A se vedea eseul *Enigma personajului şi epica absenţei,* care anticipează problema „reificării".

[2] Din eseul *Non c'è una scuola Robbe-Grillet,* în volumul său *Saggi critici,* ed. cit., pp. 40—41.

cea mai intrinsecă a destinului omenesc.[1] Aşadar, încă o dată, se răstoarnă raportul dintre individ şi lume, care constituie eterna dialectică a existenţei şi a artei ce o perpetuează în forme simbolice. Chiar şi în aşa-zisul „nou roman" şi în „antiroman" continuă să fie activă în nucleul interesului narativ problema existenţială, deşi ascunsă în anonimatul cel mai tainic al lucrurilor şi obiectelor. Bineînţeles că în asemenea termeni însăşi importanţa artistică se resimte din cauza ritmului mai dificultos şi aleatoriu, în conformitate cu structura fragmentată şi astmatică a reprezentării. Dar în adîncul ipotezei normative se schiţează o formă de recuperare a omului şi a destinului său.

5. Dar romanul, ca orice alt fenomen artistic, exprimă în primul rînd o valoare formală şi de aceea e legat şi în acelaşi timp garantat de conştiinţă şi de dorinţa de a pătrunde semnificaţiile experienţei şi de a intui destinul oamenilor şi de a-l autentifica în conştiinţa istorică şi individuală. Sfîrşitul romanului n-ar însemna numai apusul unui gen literar, ci şi eclipsa totală a omului ca fiinţă conştientă. În faţa pesimismului spiritelor apocaliptice, se mai fac auzite voci ce exprimă aşteptarea şi încrederea. Dealtminteri, nu am vrea ca recviemul romanului să fie propus şi intonat numai pentru că istoria lui cea mai glorioasă se dovedeşte legată de bur-

[1] În acest sens, scopul pe care şi-l propune recentul roman al lui Witold Gombrowicz (scriitor de origină poloneză, născut la Varşovia în 1905, stabilit în Argentina în 1939) e evident. Romanul *Cosmo* (compus în 1960—1963; în traducere italiană, în editura Feltrinelli, 1966) poate fi considerat exemplar, dacă nu pentru valoarea artistică cel puţin pentru planul său narativ. A se vedea observaţiile îndreptăţite pe care le-a formulat despre el Luigi Baldacci (în recenzia din „Epoca" din 29 decembrie 1966): „Rămîne un fapt (despre care nu ştim în ce măsură a fost pînă acum pus în lumină) că Gombrowicz, deşi a ajuns la soluţii formale foarte diverse, se reclamă de la aceeaşi filozofie a realului care stă la baza romanelor şi a poeticii lui Robbe-Grillet: fenomenologia lui Husserl, gîndită şi dusă la extrem în viaţa perceptivă ieşită din comun a subiectului, adică a «monadei concrete». De la aceste baze, Robbe-Grillet pleacă cu o concluzie dinainte prevăzută: «Lucrurile sînt lucruri, iar omul nu e decît om». În aparenţă, Gombrowicz pleacă de la o ipoteză opusă, după care lucrurile încearcă disperate să comunice cu omul; dar punctul la care ajunge e acelaşi."

ghezie, ţinta tuturor atacurilor. Disoluţia societăţii burgheze ar trebui să ducă la dezintegrarea genului narativ. Dar o astfel de teză nu e împărtăşită nici măcar de acei critici care au susţinut-o cîndva.

„Thomas Mann a vorbit cîndva la Princeton de «democraţia congenitală» a romanului. Ieşită din lupta burgheziei împotriva feudalităţii, democraţia, invenţie burgheză, a fost aruncată peste bord de burghezia în declin. Dar democraţia, valoare de origine burgheză, a fost păstrată în mod dialectic de socialism. Şi individualismul, o altă valoare a burgheziei, e, în mod analog, negat şi reluat pe cont propriu, ca «expansiune a persoanei», de noua societate. Dacă e adevărat că romanul, democraţia şi umanismul sînt legate între ele, nu e oare posibil să considerăm atunci că romanul «structurat» (ceea ce nu înseamnă în mod necesar romanul tradiţional), romanul cu «personaje»(ceea ce nu înseamnă că vrem să impunem modelul balzacian) trebuia să fie o achiziţie durabilă pentru omenire ? Bineînţeles că această permanenţă nu implică stagnare. Continuitatea lui nu se va baza pe repetiţie, ci dimpotrivă, va permite apariţia unor noi tehnici şi va favoriza veşnica anxietate a invenţiei şi creaţiei." [1]

[1] Claude Prévost, *Problèmes actuels du roman. Essai de bilan provisoire*, în volumul miscelaneu *Destins du roman*, care constituie fascicola noiembrie-decembrie, 1965, a revistei „Recherches internationales à la lumière du marxisme", pp. 175—213. În acelaşi număr e de semnalat un eseu al criticului sovietic Vadim Koinov, *La valeur esthétique du roman*, pp. 8—27, în care, deşi autorul leagă geneza şi dezvoltarea romanului de cultura burgheză, soarta lui e văzută sub forma unei deschideri spre un viitor plin de revelaţii: „Romanul e o manifestare a culturii de o asemenea valoare şi forţă încît oamenii nu-l vor abandona niciodată... A-i îndemna pe scriitori să nu scrie romane e ca şi cum i-ai îndemna pe ţărani să nu mai muncească pămîntul. Romanul constituie într-adevăr pămîntul rodnic al artei" (p. 27).

SUMAR

Prefață / 5
Tipul de erou homeric / 8
Romanul lui Ulise / 12
Reforma lui Vergiliu / 25
„Persoana medievală" / 29
Moralitate și tehnică / 32
Căutarea personalității / 40
Apariția realismului / 49
Proliferarea personajului / 54
Evaziunea și melancolia / 57
Literatura comportamentului / 73
Ideea de „curtean" / 76
Paradigma tiranului / 87
Pătrunderea iraționalului în nuvelele lui Matteo Bandello / 107
Realitatea ca risc / 115
Rațiunea în cumpănă / 120
Eroii lui Plutarh / 133
Literatura iluziilor / 149
Actorul hamletic / 179
Locul romanului în ierarhia literară / 187
Psiheea ocultă / 209
Sublimarea infimului / 220
Ascensiunea și decăderea personajului / 240
Capcanele impresionismului / 247
Insinuarea simbolistă / 260
Intronarea decadentismului / 269
Eroul diletant / 280
Un om sfîrșit și criza intelectualului / 293
Idolopeea lui Marcel Proust / 311
Repudierea romanului și suprarealismul / 325
Arta dezumanizată / 334
Mistica suprainteiectului / 354

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Personajul în căutarea unui autor / 368
Interpretul absent / 396
Modernul Odiseu / 405
Eposul barbariei / 413
Așa-zisul „antiroman" / 426
Enigma personajului și epica absenței / 432
Entificarea obiectelor / 436

Lector: NICULINA BENGUȘ
Tehnoredactor: VICTOR MAȘEK

*

Bun de tipar 09. 11. 1976.
Tiraj 2480 ex. broșate. Coli tipar 28.

*

Tiparul executat sub comanda nr. 595
la Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București
Republica Socialistă România

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Condiția omului ca martor al unei revelații, modul în care știe să se opună realității, omul ca fragment al omenirii, convergența dintre individualism și societate, cucerirea și integrarea mediului social în literatură și în viața personajului, eroul ca martor al evenimentelor vieții — constituie firul conducător al unei cercetări foarte ample și nuanțate care, depășind spațiul literaturii și al gîndirii italiene, se înfățișează ca o exegeză generală a antinomiei om-destin, specifică literaturii europene.

Salvatore Battaglia (n. 1904 — m. 1972) a desfășurat, pe lîngă o bogată activitate, ca profesor, la Universitățile din Roma și Neapole și o prodigioasă muncă de cercetare în domeniul istoriei și criticii literare. Dintre lucrările cele mai cunoscute amintim: *Leopardi e il Settecento* (1962), *Il realismo di Promessi sposi* (1963), *Le epoche della letteratura italiana* (1965); *La coscienza letteraria del Medioevo* (1965); *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante* (1966).